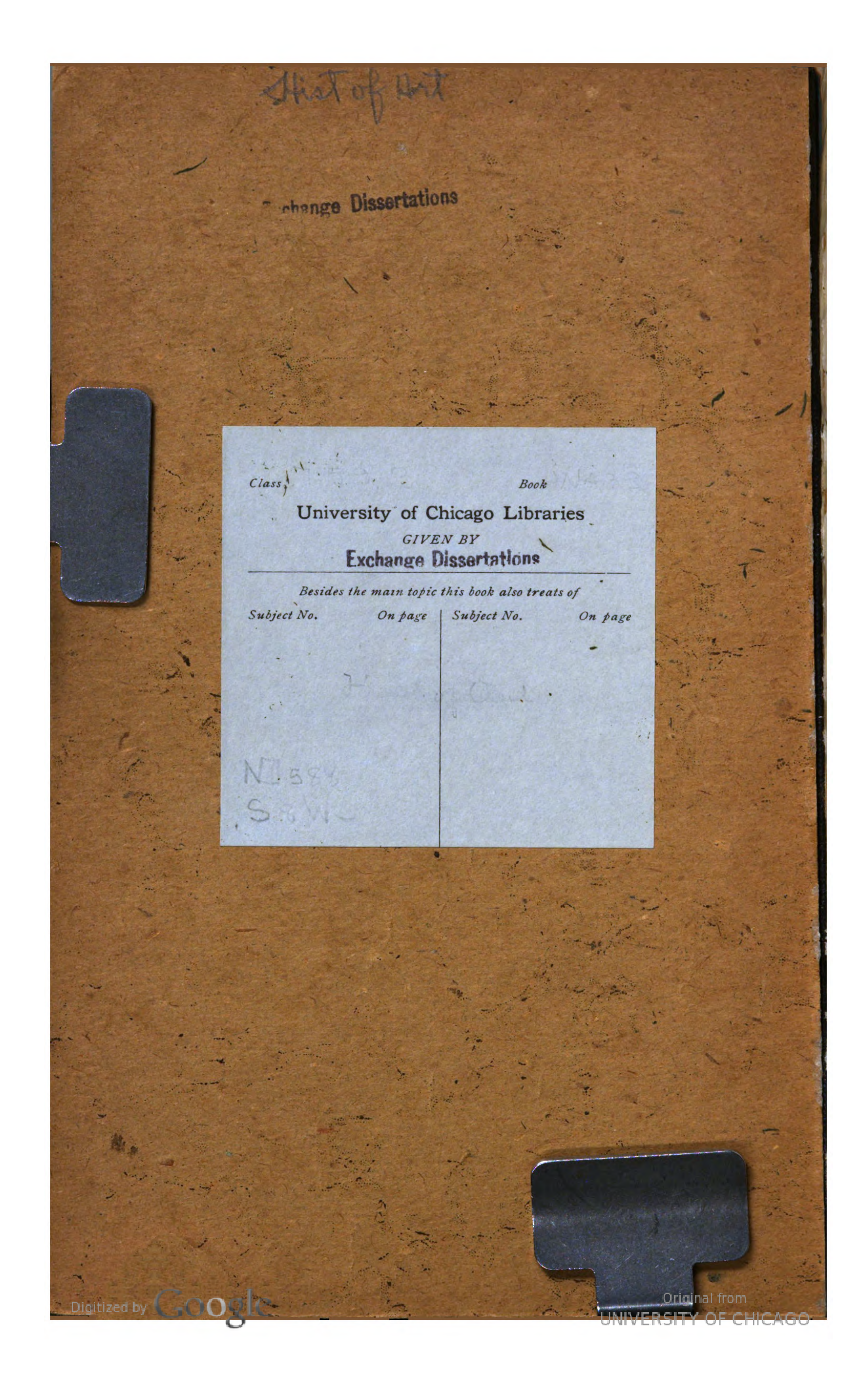
Weizinger, F.X.
Der Malerfamilie der
„Strigel"


Hist of Art
Exchange Dissertations
Class
Book
University of Chicago Libraries
GIVEN BY
Exchange Dissertations
Besides the main topic this book also treats of
Subject No.
On page
Subject No.
On page

Die Malerfamilie der „Strigel“ in der ehemals freien Reichsstadt Memmingen

I. Teil.

HANS STRIGEL † 1461 ::
IVO STRIGEL 1430—1516
CLAUS STRIGEL um 1500

INAUGURAL-DISSERTATION
zur
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
der
hohen philosophischen Fakultät
der
K. Ludwig-Maximilians-Universität München
vorgelegt am 3. Juni 1908 von

Franz Xaver Weizinger
aus Sollern

Tag der mündlichen Prüfung: 16. Juli 1908.

MÜNCHEN 1908
Münchener Handelsdruckerei Hans Beck (Inh.: Jos. Heldwein)

Genehmigt auf Antrag der Herren:

Professor Dr. B. RIEHL

Professor Dr. P. WOLTERS.



Lebenslauf.

Der Unterzeichnete ist geboren am 7. Januar 1883 zu Sollern, B.-A. Beilngries (Oberpfalz), als Sohn des Oekonomen Josef Weizinger und seiner Ehefrau Getraud, geb. Forchhammer, und besuchte von 1889—1894 die Volksschule zu Altmannstein (B.-A. Beilngries). Hierauf oblag er den humanistischen Studien an den Gymnasien zu Ingolstadt, Landshut und Regensburg, wo er 1902 das Reifezeugnis erlangte. Zwei Semester widmete er sich dann am Lyzeum zu Regensburg dem Studium der Philosophie, um mit dem Wintersemester 1903/04 die Ludwig-Maximilians-Universität in München zu beziehen. Hier beschäftigte er sich während zehn Semester mit dem Studium der Theologie, der Neueren Sprachen und der Kunstgeschichte und promovierte aus dem letztgenannten Fache am 16. Juli 1908 zum Doktor der Philosophie.

München, 16. Juli 1908.

Franz Xaver Weizinger.



Einführung.

Im Jahre 1880 hatte Wilhelm Bode [1]) an einem Familienbild des Berliner Museums eine die ganze Rückseite bedeckende Inschrift gefunden, welche u. a. die Stelle enthielt: „Bernardinus Strigil pictor civis Memingensis .... has imagines .... Viennae pingebat.“ Die Tafel stellte, wie aus der Inschrift des weiteren hervorging, den damaligen kaiserlichen Rat Johann Cuspinian (eigentlich Spiesshammer, † 1529) mit seiner Familie dar und erwies sich als zur Reihe derjenigen Werke gehörig, welche A. Woltmann[2]) i. J. 1869 schon unter dem Sammelnamen eines „Meisters der Sammlung Hirscher“ [3]) vereinigt und kunstgeschichtlich gewürdigt hatte.[4])

Damit war nun nicht bloss ein neuer Künstlernamen gewonnen, sondern, was noch wichtiger war, der Weg zu neuer Forschung gezeigt und eine genaue Lokalisierung ermöglicht. Es fehlte nicht an Männern, welche mit Eifer die Fährte verfolgten. In Wien, das als Entstehungsort des Cuspinianbildes genannt war, war freilich das Suchen erfolglos, eine Tatsache, die wenig für einen längeren Aufenthalt Strigels in dieser Stadt spricht.[5]) Reicher waren die

---

[1]) Jahrbuch der preuss. Kunstsammlgn. II. 1881. S. 55 ff.

[2]) Katalog der fürstl. Fürstenbergischen Sammlungen zu Donaueschingen. 1869. S. 9.

[3]) v. Hirscher war Domdekan in Freiburg i. B. und hatte eine grosse Sammlung schwäbischer Kunstdenkmäler im Laufe der Zeit vereinigt.

[4]) Förster: Gesch. d. deutsch. Kunst. II. S. 198 hat zuerst eine Charakteristik der künstlerischen Eigenschaften der auf diesen Meister zurückzuführenden Gemälde skizziert und O. Eisenmann zuerst eine Anzahl Bildnisse derselben Persönlichkeit zugeschrieben in Schnaase: Gesch. der bild. Künste. 1879. VIII. S. 457 ff. — W. Schmidt hatte dieselbe Hand in mehreren Werken der Pinakothek u. des Belvedere erkannt: Kunstchronik 1880, S. 635.

[5]) Was Bode l. c. annimmt.

Ergebnisse, welche Robert Vischers archivarische Forschungen im Rathause zu Memmingen, der Vaterstadt des Meisters, belohnten.[6]) Vischer verdanken wir auch die erste Kunde [7]) von einem vielgliedrigen Künstlergeschlecht, das unter dem Namen „Strigel" im ganzen 15. und im Anfang des 16. Jahrhunderts in der alten schwäbischen Reichsstadt sesshaft und tätig war. Es gelang diesem Gelehrten auch, urkundlich gesicherte Werke für sie nachzuweisen und das Verzeichnis ihrer Arbeiten erheblich zu bereichern.[8]) Die Forschung stand nicht still und vermehrte allenthalben unter manchem Widerstreit der Meinungen das künstlerische Material und die Probleme seiner Würdigung und Sicherung. Alle diese verstreuten Resultate zu sammeln, zu sichten, zu einem Ganzen ordnend zu fügen und um einiges weniges zu bereichern, hat sich meine Arbeit zum Ziele gesetzt.

---

[6]) R. Vischer: Beilage zur Allgem. Zeitg. 1881. Nr. 120/121. „Bernhard Strigel"; ferner R. Vischer: Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen VI. 1885. S. 38, 81: „Neues über Bernhard Strigel".

[7]) R. Vischer: Anzeiger für schweiz. Altertumskunde. Bd. VI H. XXI. (1888—1891). S. 110 ff.: „Ueber Ivo Strigel und die Seinen". R. Vischer: Allgäuer Geschichtsfreund. (1888—1891): Beiträge zur Kunstgeschichte Memmingens.

[8]) l. c.



Hans Strigel († 1461.)

Nach den Memminger Urkunden [9]) tritt uns zum erstenmale im Jahre 1433 ein „Strigel" entgegen. In einem Kaufbriefe des genannten Jahres verkaufen die Pfleger „Maister Conrats Mengers, des Malers säligen, erben und sölicher habe und gutes" .... „dem Erbern, beschaiden Maister Hannsen Strigel, dem Mäler, och bürger zu Memingen", das Haus des verstorbenen Menger. Dieser Hans Strigel dürfte um 1400 geboren sein, da in das Jahr 1460/61 sein Tod zu setzen ist. Dafür haben wir ebenfalls einen Kaufbrief als Beweis, welcher unterm 15. September 1461 von einer „Anna Striglin, Maister Hansen Strigels, des Malers säligen eliche witwe ...." redet. Diese Witwe verkauft mit ihren Kindern

> „petrus Strigel, der freiyen Kunst Baccalarj. Hans Strigel, der Maler, Anna Striglin, Hansen Schratten, des Sydenneers, säligen, eliche witwe, Ursula und Agatha, die Striglinen, alle sechse burger zu Memingen",

das oben erwähnte Haus weiter an ihren „lieben elichen Sun und bruder yfen Strigel, ouch burger zu Memingen". Andere Nachrichten für Hans Strigel aus der Vaterstadt fehlen, dagegen findet sich nach M. Friedländer [10]) in einem 1803 in London erschienenen Kataloge der Bildergalerie des

---

[9]) Hiefür kommt in Betracht das städtische Archiv im Rathause, welches ich in allen einschlägigen Bestandteilen durchforscht habe. Da während und nach Abschluss meiner archivalischen Arbeit eine Neuordnung der Urkunden-Bestände eintrat und Rob. Vischer bis auf weniges das Quellenmaterial im Jahrbuch VI. der k. preuss. Kunstsammlungen, sowie im Anzeiger für schweiz. Alt. VI. u. Allg. Geschichtsfrd. veröffentlicht hat, so verweise ich für alle Fälle, in denen wir übereinstimmen, von vornherein auf R. Vischer und zitiere nur mit Jahrb., Anz. oder Allg. G. —

[10]) Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen. 1901. Heft IV. Sonderabdruck S. 3: „Hans Multschers Altarflügel von 1437".



Grafen Truchsess von Waldburg auf Seite 27 folgender Eintrag:

„Strigel (Johann u. Jvo). The names of these masters, with the year 1438, and the qualification: Tribuni in Memminghen (in Suabia) are to be seen upon these valuable antiques.

The salutation of the angel The families of Counts Königsegg and Werdenberg at devotion St. Anthony, St. Agnes and St. George St. John Baptist, St. John Evangelist and St. Catharine	2 folding pannels painted on both sides

on wood; high 5—3, wide 3—0."

Diese Altarflügel sind verschollen. Der genannte Johann Strigel ist ohne Zweifel identisch mit dem obigen Hans Strigel und der gleichzeitg erwähnte Ivo entweder sein Vater oder sein Bruder. Nach der ersten Annahme hätten wir also eine noch ältere Generation; doch ist hierüber nichts Bestimmtes mehr zu sagen, da weitere urkundliche Belege fehlen. Von Hans Strigel aber gibt noch ein Altar Kunde, der im Zeller Kirchlein (bei Oberstaufen, Allgäu) steht und laut Inschrift im Jahre 1442 von Johann Strigel gefertigt worden ist.[11]) Wenn hiebei auch keine Heimatsangabe vorhanden ist, so ist doch auch dieser Johann mit unserem Memminger Hans gleichzusetzen. Aus diesen wenigen Anhaltspunkten zeigt sich, dass dieser vielleicht älteste Sprosse des Geschlechtes der „Strigel" ziemlich hohe bürgerliche Stellung mit künstlerischem Ansehen verband.

Von Hans Strigels Tätigkeit zeugt nur mehr der Zeller Altar einwandfrei und bildet somit einzig die Basis, auf der wir eine Würdigung des Meisters nach seinen künstlerischen Eigenschaften versuchen können.

Der Altar ist ein gotischer Flügelschrein, der in der Mitte die Statuen der Madonna mit Kind, der Barbara und des Stephanus enthält. Auf den Vorderseiten der Flügel sind (links) Leonhard und Bartholomäus, (rechts) Albanus und

[11]) Vgl: Sighart: Gesch. der bild. Künste in Bayern, II. S. 603 u. Vischer: Anzeiger. VI. S. 110/111.



Margaretha gemalt, die Rückseiten bedecken Geburt und Anbetung. Am Schreinrevers sind noch kümmerliche Reste einer Oelbergszene sichtbar, während an der Predella in schwarzen, auf Goldgrund gesetzten Konturen Heilige in Halbfigur gezeichnet sind. Die Bekrönung bildet ein gotischer Baldachin mit der plastischen Darstellung der Steinigung des Stephanus. Dieser Teil entspricht zwar der ursprünglichen Anlage, ist aber in seiner jetzigen Gestalt zum grössten Teil das Werk der letzten Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts. Auch die Rückseiten der Flügel haben Restauration, allerdings schlimmer Art, erfahren, desgleichen prangen die Schreinskulpturen in neuer Fassung, während die übrigen Teile der im Jahre 1850 laut Beischrift von Anton Schwarz besorgten Erneuerung glücklicherweise entgangen sind. —

Der Altar ist von nüchterner Einfachheit. Der gerade abschliessende Schrein erfährt nur einige Belebung durch den aus ineinander gestellten Spitzbogen gebildeten Kranz, der in einem dreiteiligen Rahmen sich über den Figuren hinzieht. Diese stehen auf einfachen Sockeln in gleicher Basishöhe, betont ist nur die Madonna durch ihre die Nebenfiguren etwas überragende Grösse. Zu Füssen der Statuen zieht sich die Inschrift hin: ano dm. m.cccexlii cpleta e. hc. tabula piohe (per Johannem) strigel. Die Seitenwandungen sind schräg nach innen gestellt, so dass der rückwärtige Flächenraum kleiner als der vordere Rahmen erscheint. Der weiche Fluss der Linien in den Falten der Gewänder, das Fehlen aufdringlicher Eckigkeit und Brüchigkeit und die Ruhe in Haltung und Kleidung weisen deutlich auf den Charakter der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hin. Der holzplastische Stil ist hier noch nicht in Anwendung, die Ausführung erinnert noch grösstenteils an die Zeit der Steinskulpturen: runde zügige Formen sind dem Holze aufgezwungen. Gleiche Eigenschaften zeigen die Malereien der Flügel (Innenseite). Der Faltenwurf ist hier noch leichter und feiner wie bei den Statuen, bei denen das Material doch schon zu manchen Abweichungen von der hergebrachten Technik gedrängt hatte. Ein anderer Punkt mag noch bei-

2



gefügt werden, der ebenfalls zeigt, wie sehr unser Altar noch am Anfang jener Entwicklung steht, welche der Verlauf des 15. und der Anfang des 16. Jahrhunderts der oberdeutschen Kunst gebracht hat. — Wir sehen nämlich noch wenig Naturstudium und Naturnachahmung, die Typen bewegen sich in den überlieferten Formen. Maria vor allem, ein zart liebliches Wesen voll Innerlichkeit, ein Kind eben ihrer Zeit! Wir stehen inmitten jener mystisch-religiösen Tendenzen, deren Inhalt ganz im Jenseits, im webenden All des geheimnisvollen Gottes gesucht wird und gewonnen wird allein im Gefühl, im Versenken in die Schauer des unfassbaren Mysteriums. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, redet unser Altar eine gleichwohl verständliche Sprache deutscher Vergangenheit. Das Symbol herrschte im religiösen Leben, das Individuum trat in den Hintergrund. Diese Tendenz bewegte auch die kirchliche Kunst, mit der wir diese Zeit fast ausschliesslich erfüllt sehen. — Idealistisch pflegt man den Charakter der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu nennen im Gegensatz zur späteren naturalistischen Strömung. — Unser Altar geht fast ganz noch in der älteren Bahn. Dafür sind neben Maria auch Barbara und Margaretha ein voller Beweis; und auch die Behandlung der männlichen Personen offenbart gerade in dem Tasten nach neuer Gestaltung deutlich, dass der Künstler sich der Fesseln der Tradition noch wenig zu entringen vermag. — Es herrscht zwar das Männliche, Strenge in den Gesichtern vor, die Falten, Furchen der Haut sind mehr betont, aber der Eindruck des Ganzen ist misslungen. Mit ihren glotzenden Augen, dem dunklen Fleischton haben die Gestalten etwas Starres, Unheimliches an sich, und die Weichheit und Kraftlosigkeit der Körperhaltung verrät noch vollends den Zusammenhang mit der Vorzeit. Ein kontinuierliches und erfolgreiches Fortschreiten ist auch aus einem rein innerlichen Grunde so gut wie ausgeschlossen: Strigel ist nach der ganzen Form seiner Kunst, wie wir sofort sehen werden, ein mittelmässiger, zum Teil sogar handwerklicher Meister; als solcher musste er sich um so mehr an das anklammern, was seine Jugendzeit ihn gelehrt hatte. Aus dem ganzen Werke



spricht zwar eine Fertigkeit und Freiheit der Technik, die nur einem vollständig ausgebildeten Meister eigen ist, aber in den Fehlern von Verhältnissen und Anatomie, sowie in der vielfachen Vernachlässigung einzelner Körperteile offenbart sich nur ein geringer Grad von Talent und künstlerischem Können. — Das Angenehmste und Beste an den Bildern ist die Gewandlinie. Doch beeinträchtigt die Flachheit der Modellierung auch hier die volle künstlerische Wirkung und lässt mehr das dekorative Moment zur Geltung kommen.

Den Einzeldarstellungen im Schreine entsprechen solche auf den Innenseiten der Flügel. Es weist jedoch die Ansicht des geöffneten Altars schon einen Versuch zu geschlossener Komposition auf, indem die Blicke der Heiligen sich nach der Mitte richten. Dabei kommen Verdrehungen der Augen vor, die z. B. dem Antlitz des Bartholomäus einen grotesken Ausdruck verleihen. Sonst ist von Handlung und gegenseitiger Beziehung selbst in der Geburt und Anbetung an den Aussenseiten der Flügel wenig zu finden. Die relativ beste Figur ist die Madonna mit dem Kinde. Selbst zwischen letzterem und der Mutter findet keine engere Beziehung statt. Dem Beschauer voll zugewendet sitzt der Christusknabe auf der Mutter Arm, welche auch selbst keinen zärtlichen Blick für ihren Sprössling hat. Die Statue der Maria gehört — entgegen Vischers Annahme [12]) — zweifellos in dieselbe Zeit wie die Nebenfiguren Barbara und Stephanus, welch letzterer die schwächste Arbeit des Schreines in jeder Beziehung ist.

Hans Strigel hat seinen Namen an der Basis des Schreines angebracht und damit bekundet, dass er auch den plastischen Teil des Altares gefertigt hat. Dass die Malereien von seiner Hand sind, darf ohne weiteres als Tatsache angenommen werden, da seine Tätigkeit als Maler sowohl durch die vorhandenen Urkunden, als auch durch die Inschrift auf den (verschollenen) Londoner Bildtafeln bezeugt ist. Zudem weisen die stilistischen Eigenschaften der Malereien und Skulpturen gemeinsame Züge auf. Ein Doppelkünstler-

[12]) Anzeiger S. 111. Vischer setzt die Madonna in die neunziger Jahre des 15. Jahrhts.



tum — das eines Malers und eines Bildhauers — vereinigt Hans Strigel sonach in seiner Person; freilich muss hinzugefügt werden, dass nur eine Durchschnittskunst in seinem Werke sich offenbart, wenigstens insoweit der Zeller Altar, auf den sich die Beurteilung bis jetzt noch allein stützen muss, in Betracht kommt.

Ein anderer Altar — im Chore der Kirche zu Berghofen bei Sonthofen (Allgäu) — würde in seinem plastischen Teile allerdings eine höhere Bewertung Strigels erlauben, wenn es gelänge, ihm das ganze Werk zuzuschreiben. Aber gerade die Skulpturen sind es, die bei der sonstigen ausserordentlichen Uebereinstimmung in Konstruktion und Aufbau des ganzen Altares sowie im Stil der Malereien gegen die Autorschaft Strigels sprechen. — Die Flügelgemälde in Berghofen weisen entschiedene Verwandtschaft mit denen in Zell auf, weshalb ich sie unbedenklich dem Memminger Maler zuschreibe, sie sind nur von geringer Qualität, ein Verhältnis, das sich bei den Schreinfiguren in das Gegenteil kehrt. Die drei Statuen, Madonna, Leonhard und Agatha, sind in ihrer Art vorzügliche Arbeiten, was an und für sich nicht gegen den Memminger Meister angeführt werden könnte. Dagegen gehen die Proportionen weit von der Zeller Auffassung ab. Hier sind es lange, schlanke Gestalten mit länglich schmalen Köpfen und überhohen Stirnen, dort volle, untersetzte Personen von mittlerer Grösse und rundlicher, weicher Gesichtsbildung. Eine besonders gute Arbeit ist Leonhard, dessen Kopf sehr individuell behandelt ist. Ferner erweist sich die Auffassung des Madonnenmotivs, trotzdem der Altar laut Inschrift [13]) um vier Jahre älter ist als der in Zell, als fortgeschrittener; denn Mutter und Kind sind bereits in gegenseitige Beziehung getreten: Maria blickt seitlich auf den Knaben, dieser fasst einen Zipfel des Kopftuches der Mutter.

[13]) Die Inschrift, welche ebenso wie in Zell zu Füssen der Schreinfiguren angebracht ist, lautet: Anno domini MCCCCXXXVIII comparata est haec tabula per strenum vlricum de haimenhofen et deuotum petrum ried decanum in sunthofen. requiescat. (Im Jahre 1438 wurde dieser Altar gestiftet von dem tapferen Ulrich von Haimenhofen und dem frommen Petrus Ried, Dekan in Sonthofen. R. I. P.)



Der Schrein ist bei gleicher konstruktiver Anlage viel reicher ausgestattet wie der spätere Zeller Altar. Ueber den Statuen zieht sich eine Traverse von Spitzbogen und Fialen hin, deren Zwischenräume mit Masswerk und Zwerggalerien in abwechselnder Gestaltung gefüllt sind. Der Eindruck, den dadurch der Schrein macht, ist ein völlig verschiedener von dem des Zeller Altars. Diese mehr architektonische Verzierung drückt und lastet auf dem figuralen Teil und nimmt ihm die Freiheit und Leichtigkeit der Wirkung. Ein weiterer Nachteil für die Statuen ergibt sich dadurch, dass das Auge von der Hauptsache, den Personen, abgelenkt und ganz im Banne dieser überschwenglichen Ornamentik gehalten wird. Hier stellt sich ein reicheres Talent dar, das mit dem in der Einfachheit und Klarheit des Zeller Altars geoffenbarten Sinn nicht eins genannt werden kann. In der Vielgestaltigkeit des schmückenden Teils des Schreins tritt uns aber auch ein Mann entgegen, dessen Blick nach vorwärts gerichtet ist und dessen Gestaltungskraft dem Zuge der Zeit folgen will und kann. — Die Spätgotik sucht nach Fülle und Abwechslung und übt in der Tat auf das Auge einen bestrickenden Reiz aus. Der Blick gleitet und sucht von Neuem zu Neuem, er kommt nicht zur Ruhe und will es schliesslich auch nicht. Es ist ein sinnenfrohes Wandern in der Mannigfaltigkeit der Formen, eine Neigung, der freilich am Ende des Jahrhunderts die Klarheit und Uebersicht alles plastischen Schmuckes zum Opfer fallen musste.

Trotzdem sich im Berghofener Altar ein fortschrittlicher Bildschnitzer und ein altertümlicher Maler zu gemeinsamer Arbeit fanden, und der Erstere bessere Leistungen bietet, so möchte ich doch die Werkstatt Strigels als Entstehungsort des Ganzen annehmen. Denn abgesehen von den Schnitzereien und dem Goldmuster der Flügel stimmt alles mit dem Zeller Altar überein. Der Umstand, dass unter Berücksichtigung der Londoner Notiz im Jahre 1438 zwei Altäre entstanden sind, kann nicht Wunder nehmen, nachdem sowohl die Londoner Tafeln als dieser Altar Arbeitsteilung aufweisen. Ob nicht auch hier Ivo mitgearbeitet hat, muss bei dem Fehlen der

Künstlernamen bis zum Wiederbekanntwerden jener Bilder eine offene Frage bleiben.

Ein kleines Werk, ohne Namen, aber mit dem deutlichen Stil Strigelscher Kunst, befindet sich im bayer. National-Museum. Es ist ein sogenannter Prozessionsaltar mit der Holzfigur der Maria mit Kind und einer Anzahl von männlichen und weiblichen Heiligen in Tempera auf den einklappbaren Flügeln. Es stammt ebenfalls aus Zell und dürfte in die Mitte der dreissiger Jahre zu setzen sein. Die Malereien der Flügel sind noch um einen erheblichen Grad flauer und handwerklicher als in Zell und die Marienstatue, die getrennt vom Altare ins National-Museum kam, weist mehr die Art der Berghofener Madonna auf. —

Eine letzte mir bekannte Arbeit, die den Meister sogar als Freskenmaler erscheinen liesse, möchte ich Strigel mit den Szenen aus dem Marienleben, der Geschichte der Apostel und Kirchenpatrone zuweisen, welche in quadratischen Feldern die Chorwandungen des Zeller Kirchleins schmücken. Früher übertüncht, sind sie bei der Restauration der Kirche blossgelegt und nun pietätvoll renoviert worden. Sie sind vielleicht zehn Jahre jünger als der Hochaltar; denn der Gewandstil zeigt schon grössere Mischung von brüchiger Manier und den Formen der Tradition. Diese letzteren weisen bestimmt auf den Meister des Altares hin. Ein Fortschritt ist aber bereits gegeben: grössere Bewegung und reichhaltigere Szenerie.

Woher nun Hans Strigel die Elemente seiner Kunst gewonnen hat, lässt sich bei der Lückenhaftigkeit der schriftlichen und künstlerischen Quellen nicht nachweisen. Dass die Malerei in Memmingen längst heimisch war, geht schon aus dem Kaufbrief von 1433 hervor, wo ein Maler Konrad Menger selig erwähnt ist. Schauen wir jedoch im weiteren Umkreis der alten Reichsstadt nach Männern dieses Handwerks, so steht ein entschieden grösserer Meister vor uns, jener Ulmer Hans Multscher, der mit acht Bildern im gleichen Kataloge[13a]) wie die beiden Strigel (Hans und Ivo) genannt ist. Diese aus dem Jahre

[13a]) Vgl. S. 7 Anm. 8.



1437 stammenden Tafeln sind uns wieder zugänglich geworden [14]) und lassen eine Prüfung der Frage zu, ob Hans Strigel in künstlerischer Abhängigkeit von diesem grossen Meister arbeitete. Eine lehrhafte Abhängigkeit oder ein direkter Einfluss muss verneint werden, eine Annahme, die schon durch die ungefähre Gleichaltrigkeit der beiden Männer unterstützt wird. Doch sind ihnen Eigenheiten in der Formbehandlung gemeinsam, z. B. abgerundete Schultern, dunkel umränderte Augen, aus denen das Weisse oft grell hervorsticht, lange überhängende Nasen, abwärts gezogene Mundwinkel, Flauheit der Gewandbehandlung und grosszügiges, eiliges Uebergehen der Einzelheiten. Ob diese Merkmale nun von Multscher entlehnt sind und ob somit eine innigere Beziehung zwischen Strigel und dem Ulmer herrschte, kann wohl ebenso wenig bewiesen werden, als wenn ich behaupte, ein älteres gemeinsames Vorbild trage die Schuld an dieser künstlerischen Gemeinschaft. Multscher stammt nach seiner eigenen Angabe im Ulmer Münster [14a]) aus Richenhofen (bei Leutkirch, Schwaben). Dieser Ort liegt aber Memmingen bedeutend näher als der spätere Wohnsitz Multschers. Man ist allzugerne geneigt, Schulzusammenhänge zu konstruieren, wo örtliche Nähe einen Austausch erleichtern; man bedenkt aber nicht, dass die Abgeschlossenheit der Zünfte, die jedes Handwerk umspannten, die Gepflogenheiten ängstlich nach aussen behüteten und aus Rivalität bewahrten. — Und so ist es noch lange nicht erlaubt, aus Merkzeichen, die gleichzeitigen Meistern eigen sind, aber eine ältere Quelle haben können, schon ein entsprechendes Abhängigkeitsverhältnis anzunehmen. — Was aber den Schwaben dieser und auch der späteren Zeit am meisten gemeinsam ist, das ist ihr Künstlerstolz. An der Mehrzahl ihrer Werke und nicht gerade nur an den besten bringen sie ihre Namen an. In der Wahl des Platzes sind sie sehr selbstbewusst. An der Vorderseite, gut sichtbar dem Kirchenbesucher, zeigen sie an, dass der Altar oder die einzelne Tafel von dem oder jenem Künstler stammt. —

[14]) Vgl. Friedländers Publikation im Jahrbuch 1901. Heft IV.

[14a]) Inschrift am Neithardt Epitaph.



Diese Selbstschätzung, die der Meister Hans Strigel trotz seiner Mittelmässigkeit auch für seine Person betätigt, ist vielleicht das Einzige, was er auf seinen Sohn Ivo, den Vertreter der nächsten Generation, übertragen hat.

Ivo Strigel. (1430—1516.)

Wir haben Ivo Strigel schon in dem Kaufbrief vom Jahre 1461 — hier noch ohne Standesangabe — kennen gelernt. Weiter begegnet er uns im Jahre 1478, wo er sein Haus an die „Cramerzunft zu Memmingen" veräussert und sich ausdrücklich „Ich yfo Strigel, der bildhower, burger zu Memmingen" bekennt. Dass Ivo auch Maler war, geht aus einem Paktbrief des Jahres 1514 hervor, in dem er, der „maister yffen strigel maler", die Maler- und Vergolderarbeiten zugeteilt erhält, welche für einen Altar in der Memminger Frauenkirche zu leisten waren. Sonach haben wir bei dem Sohne, wie vorher auch bei dem Vater, ein Doppelkünstlertum urkundlich nachgewiesen. Ivo ist noch verschiedenemale in den städtischen Urkunden genannt. Es handelt sich dabei meist um einheimische Aufträge, eine höhere bürgerliche Stellung scheint er jedoch nicht innegehabt zu haben. Dass er aber wegen seiner Kunst ein angesehener Mann war, dürfte die Tatsache beweisen, dass sein Todestag in der Memminger Chronik (ed. 1660) von Christian Schorer erwähnt wird: Jahr 1516 „Am Sonntag nach Himmelfahrt Mariä starb allhier Ivo Strigel, ein fünfundachtzigjähriger Mann, sein Kunst ein Mahler". — Damit ist Ivos Geburtsjahr mit 1430 sichergestellt. — Was der Meister in dieser langen Lebenszeit geschaffen hat, davon kann uns die geringe Zahl erhaltener und bis jetzt bekannter Werke kein vollständiges Bild geben.

Das früheste Erzeugnis seiner Hand ist der

Marienschrein in der Kirche St. Agatha auf dem Felde bei Dissentis (am Vorderrhein, Graubünden).

Der Altar ist jetzt an die Nordwand des Gotteshauses gerückt und laut der an der vorderen dreistufigen Schreinüberhöhung angebrachten Inschrift im Jahre 1489 ent-



standen.[15]) Der Altar zeigt uns einen in seiner Art fertigen Künstler. Ivo steht bereits im 59. Lebensjahr und unbeantwortet bleibt die Frage nach den Werken des Jugend- und Mannesalters. Vom Zeller Schrein bis zu dieser Arbeit sind 47 Jahre und wenn wir es nicht aus den Urkunden wüssten, dass Ivo Hans Strigels Sohn ist, aus ihren Schöpfungen könnte diese Kenntnis nicht mehr gewonnen werden. Der Zeller Altar des Hans Strigel weist bereits nach dem Süden und der Standort des vorliegenden Altars führt uns in dieser Richtung noch bedeutend weiter, an den Vorderrhein. Schwäbische Kunst in Graubünden! Es ist dies kein einzelner Fall. Wer die Kirchen dieses Schweizerkantons, die noch meist ihren früheren Charakter bewahrt haben, besucht, wird staunen über die Fülle schwäbischer Kunstdenkmäler, die sich hier seinen Blicken bietet. Es mag hier vorweggenommen werden, dass alle Arbeiten Ivos mit einer einzigen Ausnahme mit Graubünden zusammenhängen. Die Ausfuhr nach diesem Alpenlande erklärt sich wohl in erster Linie aus den kirchlichen Beziehungen zwischen beiden Ländern. Die Memminger Antonierbrüder hatten nämlich Sammelrechte im bischöflichen Sprengel Chur,[16]) dem ganz Graubünden und ein Teil Tirols — das Vinschgau bis Meran herab — unterstand. — Ferner befand sich in Roggenburg (zwischen Memmingen und Ulm) das Vaterkloster der Prämonstratenser, die Zweigklöster in jenen Gegenden besassen, ich nenne nur das heute noch blühende Stift in Dissentis und die ehemalige Abtei in Churwalden. Hier hatte ein Abt Ludwig von Lindau, der im Jahre 1461 von 11 Konventualen unter dem Vorsitze des Abtes Johann (als Vaterabt) von Roggenburg gewählt worden war,[17]) die im Jahre 1472 abgebrannte Kirche

---

[15]) Die Inschrift lautet: completum est hoc opus per magistrum yuonem strigel de memmingen. 1489. Mit dieser Lesung, die ich an Ort und Stelle gemacht habe, fallen alle Conjekturen Vischers, der sich auf eine scheinbar fehlerhafte Copie von Rahn stützt, im Anzeiger VI. fort.

[16]) Vgl. Vischer im Anzeiger VI. 114.

[17]) Nach Mitteilung des H. H. Dr. J. J. Simonet, Pfarrer in Churwalden, aus einer dort befindlichen handschriftl. Chronik u. aus einem gedruckt. Werke: „Episcopatus Curiensis" Studio P. Ambrosii Eichhorn

in fünf Jahren aufbauen lassen und darein den Hochaltar 1477 gestiftet.[18]) Dieser steht noch am Ort als rühmliches Zeugnis schwäbischer, hier speziell wohl ulmischer Kunst und edlen Stiftersinnes. — Es fehlte in Graubünden fast vollständig an einheimischer Produktion; die Beschaffenheit des Landes mit den zerstreuten Gebirgsdörfern und vereinzelten Siedlungen war einem höheren kulturellen Aufschwung nicht günstig und die Hauptstadt Chur wegen der exponierten Lage nicht imstande, sich zu einem geistigen und künstlerischen Mittelpunkt zu erheben. So waren direkte und indirekte Anregungen genug gegeben, den Bedarf an Altären aus dem kunsttätigen Norden — aus Schwaben — zu decken.

Obwohl nun der Dissentiser spätgotische Flügelschrein in einer Laienkirche steht, so geht er doch mit aller Wahrscheinlichkeit, nach äusseren Gründen zu schliessen, auf eine Klosterstiftung zurück. Der Altar ist mit seinen 2½ m Höhe für die niedrige Kirche nicht passend. Er enthält, obwohl er vor seiner letzten Umstellung als Hauptaltar diente, keine Agatha, der das Heiligtum geweiht ist. Man hat sogar, um ihn wenigstens etwas als Patronatsaltar verwenden zu können, aus der Predella das Mittelstück ausgesägt und darein neben einer anderen kleinen Figur die hl. Agatha eingefügt. Diese beiden Umstände deuten allein schon auf einen anderen ursprünglichen Standort hin. Erwägen wir noch, dass Maria Hauptfigur ist und dass Heilige wie Ursula, Barbara, Martinus, Placidus, Sigisbert auch noch im Altarganzen vorkommen, so ist, wenn wir

---

O. S. D. (St. Blasien) v. J. 1797 S. 355": — XVI. Ludovicus, abbas secundus, electus die 26. apr. 1461 ab undecim religiosis canonicis, quibus Curwaldia constabat (Bayrham p. 59); aderant praesides Ioannes Deyringer, Roggenburgi, Joannes S. Lucii abbates".

[18]) Nach der auf der Rückseite des Schreines angebrachten Inschrift: O mundi domina fratrem ludovicum de lindaia
Respice benigne abbatem eiusque munera digna
Chorum cum campana datum hocque opus fac tibi gratum
Capita deaurata o Jesu cum cruce tibi donata
Cum cruce argentea evangelii textum inspice pia
Anno Millēño qdricentēo septuages. septimo.

noch wissen, dass diese Heiligen Patrone der Klosterkirche waren, die Annahme nicht mehr gewagt, dass Ivos Werk für das Stift gefertigt wurde. Im Jahre 1514 waren Kloster und sämtliche Kirchen durch einen Brand zerstört worden [19]) und für die gewaltigen Dimensionen des wiedererstandenen Baues war der aus dem Feuer gerettete Altar zu klein geworden, weshalb man ihn natürlicherweise in einer anderen Kirche unterbrachte.

M. Schütte sagt,[20]) dass der Heilbronner Altar von 1498 der früheste datierte Altar sei, der das Flügelrelief aufweise; unser Werk jedoch beweist, dass schon neun Jahre früher die schwäbische Plastik diese Errungenschaft gemacht hat. Die Flügel enthalten nämlich in Flachrelief die Katharina und Ursula links und Barbara und Margaretha rechts. — Dass Ivo bahnbrechend in dieser Beziehung vorgegangen sei, möchte ich deshalb nicht behaupten. Wir dürfen aber den Zeitpunkt für das Eindringen dieser Neuerung in der Ausgestaltung der Flügel nur wenig vor 1489 setzen, da sich in den über den Reliefs als Vorhanghalter gemalten Engeln noch ein teilweises Festhalten an der alten Weise offenbart. Diese herrscht uneingeschränkt noch im Jahre 1477, aus welchem Jahre bekanntlich der Churwaldener Hochaltar stammt, der Flügelmalerei zeigt. Unser Schrein ist auch in anderer Hinsicht für die Gesamtentwicklung der schwäbischen Schnitzkunst von Wichtigkeit. M. Schütte setzt auf Grund des Bopfinger und Risstissener Altars den Kampf zwischen dem geometrischen und naturalistischen Element in Ulm zwischen die Entstehungsjahre dieser Altäre, d. i. zwischen 1472 und 1483. Ivo beweist sich hier als Nachzügler; denn die Flügel seines Altares schliesst an der Innenseite geometrisches Ornament ab, während sich über den Schreinfiguren üppigstes Geäst und Rankenwerk — aber auch das noch unter starker Führung von Kiel- und Rundbogen — ausbreitet. Dieses Werk ist somit in doppelter Beziehung innerhalb der schwäbischen Kunst ein Uebergangsprodukt. Trotz des Unorganischen aber, das

[19]) Rahn, „Zur Statistik". Anzeiger 1880—1883. S. 311.

[20]) Geschichte des schwäb. Schnitzaltars. 1903. S. 32.



dieser Stilcharakter mit sich bringt, enthält das Ganze doch manchen reizvollen Zug schöpferischer Phantasie, so z. B. das Nischensystem des Schreines, das Einteilen in Haupt- und Nebenfiguren durch Zwischenstellen von schlanken Säulen und stufenweise Ueberhöhung der Schreinbasis. Dieser Hang für Abwechslung und reiche malerische Anlage ist dem Schwaben in hohem Grade eigen und gerne vergessen wir auf den Spuren solcher Kunst das Unlogische ihrer Komposition. Im übrigen enthält unser Altar die allgemeinen Merkmale der zeitgenössischen Kunst, die sich im Schnitzstil der Gewänder und in der Vorliebe für schwere, massige Kleider kennzeichnet. Auch beginnt der Meister schon der Wiedergabe des Körpers und seines Einflusses auf Faltenbewegung Aufmerksamkeit zu schenken. Er unterscheidet zwischen Stand- und Spielbein, befreit die Füsse zum Teil vom überfallenden Kleidsaume und bringt so etwas Leben in die Gestalten. Aus dem Reichtum von Brüchen, Ecken und Enden heben sich scharfe, kräftige Längsschnitte und Führungslinien ab. Die Zipfel und Säume lässt der Künstler gerne umschlagen, um durch die blauen oder roten Innenfarben die Eintönigkeit der Goldfassung etwas abzuschwächen. Die beste Arbeit ist Maria, am wenigsten entspricht die schematisch behandelte Barbara, während die übrigen Schnitzereien mittelmässige Leistungen mit geringer Individualität, aber teilweise guten anatomischen Formen darstellen. Die Predella zeugt von Gesellenarbeit, die Bekrönung fehlt. Die Rückseite des Altars ist in Temperatechnik ausgeführt. Martinus und Antonius, Placidus, das abgeschlagene Haupt in den Händen, und Sigisbertus sind auf dem linken, bezw. rechten Flügel gemalt. Die Mitte des Schreines füllt ein in blaue Luft und über hügelige Landschaft gesetztes „Jüngstes Gericht“. Wenige Personen beleben die Szene. Christus auf der Weltkugel und dem Regenbogen zwischen Maria und Johannes, die auf Wolken anbetend knien, weist in schlaffer Haltung mit der rechten Hand aufwärts, mit der linken abwärts. Die Insignien des Weltenrichters, Schwert und Lilie, gehen, von Schriftbändern umschlungen, zu Seiten des Hauptes Christi aus.

Ein Engel zu jeder Seite stösst in die Posaune und einige auferstehende Leiber werden sichtbar. — Alles ist mehr gezeichnet und in Flächen koloriert. In leichtem Wurfe legen sich die Gewänder um die Körper, brechen sich in scharfen Linien und reichen Falten und zeigen durchweg flotte Behandlung. Dem Gewandstile und der Körperhaltung nach gehören diese Gestalten enge mit der Plastik des Altars zusammen. Ein gleiches leichtes Neigen der Köpfe mit dem sinnenden Ausdruck, dasselbe Vorstellen des einen Beines bei den Heiligen der Flügel wie in den Statuen und Reliefs! Doch gänzlich verschieden von einander sind die Proportionen und die Typen der geschnitzten und gemalten Figuren. Lange, hagere Gestalten mit stark ausgeprägten Gesichtszügen, hervortretenden Backenknochen und übermässig zusammengekniffenen Augen kontrastieren mit den mittelgrossen Figuren und den vollen, runden, idealeren Gesichtern der Vorderseite. — Eine entschieden andere Hand muss da tätig gewesen sein. die Hand eines Mannes, der, so nahe er der Ivoschen Kunstweise steht, doch schon über den Meister hinausgelangt mit dem Versuche der Individualisierung seiner Personen. Dass dieser Küntsler mit Ivos vermutlichem Sohne, dem Maler Bernhard Strigel identisch ist, werde ich später nachweisen, jetzt aber zu dem zweiten inschriftlich beglaubigten Werke Ivos übergehen, zu dem

Marienaltar im Chore des Sebastianskirchleins in Igels
im Lugnetzertal (in Graubünden).

Der in einem Barockrahmen verteilte Altar enthält über der Predella mit Christus und den 12 Aposteln die Statuen der Madonna mit Kind, von zwei Engeln gekrönt, des Sebast. und Joh. d. T. zur Linken und des Georg und Rochus zur Rechten. Die Flügel, die ursprünglich zu je zweien die Katharina, Elisabeth, Magdalena und Barbara enthielten, sind jetzt in der Weise zersägt, dass Katharina und Barbara als Einzelreliefs die Magdalena und Elisabeth zusammen in die Mitte nehmen und so im Aufbau des Altars als Bekrönung angesehen werden können. — Die entsprechenden Rückseiten enthalten im oberen Teil Heilige, im

unteren die Oelbergszene. An diese schliesst sich die Inschrift, derzufolge das Werk 1506 entstanden ist.[20a])

Dieser Altar zeigt in seinem plastischen Teil gegenüber demjenigen in Dissentis einen wesentlichen Fortschritt. Freiere und abgewogenere Gewandgebung mit grösserer Betonung des schrägen Faltenzuges verbindet sich mit einem anerkennenswerten Streben nach Individualität und Naturwahrheit in den Köpfen. Besonders die Apostel der Predella und der männlichen Heiligen im Schrein lassen an Abwechslung, Schärfe und Klarheit der Gesichtszüge wenig zu wünschen übrig. Keine allgemeinen, verschwommenen Typen treten hier auf, sondern Gestalten, die aus dem Leben genommen sind. Dazu gesellt sich eine durchweg sorgfältige Ausführung und Formenrichtigkeit in den einzelnen Körperteilen, wie in den gesamten Verhältnissen, die im Prinzipe von den bisher uns bekannt gewordenen nicht abweichen. Trotz der vorhandenen Naturtreue weht aber über dem Ganzen doch der Zug zum Schönen, Ausgeglichenen, die Gesichter bekommen mehr Rundung im Gegensatz zum früheren mehr länglichen Typus. Dies macht sich besonders bei den weiblichen Köpfen bemerkbar, wo bereits eine elegantere Gestaltung des Ovals gegeben ist. Auffallen mag hier vor allem die neue Behandlung des Haares. Die technische Arbeit behält zwar die alte Weise bei. aber die Anordnung der Strähne und Locken ist eine andere geworden. Ueber dem Ohre abzweigend fällt nach vorne eine lange Locke herab. Ausser bei Elisabeth, welche geschlossenes Kopftuch trägt und Maria, deren Haar in reicher Fülle über die Schultern fällt, ist diese Manier bei sämtlichen weiblichen Heiligen, bei den krönenden Engeln und bei einzelnen Personen der rückwärtigen Oelbergszene angewendet. Ein Zugeständnis an die neue Zeit findet sich auch in der nun vollständig freien, geraden Haltung der Figuren; von der bisherigen Ausbiegung ist nichts mehr zu finden. Freilich ist dem Meister bei allem sonstigen Fortschritt noch

[20a]) Die Inschrift lautet: Anno millesimo quingentesimo ac insuper 6 cum spiritus almij celebrat ecclesia festum huc me locavit yuo cognomine strigel conciuis jam dudum in memingen imperiali.



nicht gelungen, seelischen Ausdruck und gegenseitige Beziehungen der Personen wiederzugeben. Von dieser Seite betrachtet muten uns diese Gestalten wie schöne Puppen und leere Körper an. Die ganze Schreingruppe, die auf dreistufiger Ueberhöhung steht, ist nur gegliedert bezw. zusammengehalten durch einen flachen Rundbogen über den mittleren drei Figuren und je einem kleinen Ansatzbogen über Johannes und Rochus. Flottes Ranken- und Laubwerk bildet die Füllung zwischen diesen und dem Schreinabschluss.

Der plastische Teil dieses Altars berechtigt zu dem Urteil, Ivo Strigel einen tüchtigen und trotz seines Alters (75 Jahre) noch lerneifrigen Meister der schwäbischen Schnitzkunst zu nennen.

Anders freilich gestaltet sich das Bild von den Fähigkeiten dieses Mannes an der Hand seiner Malereien, die uns die Rückseite darbietet. — Die Oelbergszene ist mehr in Flächen koloriert als gemalt und die Flügelrückseiten mit 4 Heiligen sind nicht minder handwerklich behandelt. Jedoch zeigen die Verhältnisse und Formen nicht den mindesten Zusammenhang mit den Malereien in Dissentis, stimmen dagegen wesentlich mit dem Stile der Schnitzarbeit unseres Altars überein. Das Ganze ist gröber und oberflächlicher gegeben als der plastische Teil, beweist aber doch die Hand des Meisters selbst. In der Erzählung des Vorganges kehren die alten Motive und Eigentümlichkeiten wieder. Eine weite, kahle Landschaft öffnet sich hinter der Umfriedung Gethsemanes, die Häscher unter Führung Judas überschreiten den Zaun, der Kelch steht auf einem Felsen, die Jünger schlafen dahinter, Christus in Todesangst hebt die Hände zum Leidensbecher empor. Kein Zug verrät irgend eine neue Auffassung. Am Horizont zieht die Morgenröte herauf, ohne jedoch die Beleuchtung der ganzen Szene zu beeinflussen. Die Gewänder sind im Stile der Zeit gehalten, brüchig und massig. — Im übrigen muss bei der Bewertung des Meisters nach dieser Arbeit mit der untergeordneten Position dieser Malereien gerechnet werden. Es kann hier auch ein beabsichtigtes Vernachlässi-

gen angenommen werden müssen, woraus sich ergibt, dass wir Ivo Strigel nach dieser Leistung allein noch nicht als handwerklichen Maler überhaupt betrachten dürfen. Aber das eine darf immerhin jetzt schon gesagt werden, dass seine malerischen Fähigkeiten hinter seiner Schnitzkunst bedeutend zurückgeblieben sind.

Hier mag noch ein Altarfragment erwähnt sein, das mir nur aus einer Reproduktion des M. Schütteschen Werkes[22]) bekannt ist. Es ist ein ehemaliger Marienaltar, der jetzt durch Vertauschung der Madonnenfigur mit einer Herzjesustatue nach dieser seinen Namen hat. Der Altar kam aus der Ettlingerschen Sammlung durch † Gstl. Rat Münzenberger [23]) in den Frankfurter (a. M.) Dom und besteht nur mehr aus Schrein und Flügeln. Seine Entstehungszeit fällt nach der an der Vorderseite des Schreines — am gleichen Platze wie in Dissentis — angebrachten Inschrift in das Jahr 1505. Sie lautet nach M. Schütte: Anno milleno quingentesimo et insuper quinto huc me fundavit yvo cognomine strigel almanus genere ex memingen imperiali. virginis alminome (?) purificationis marie. Flügel und Schrein füllt im oberen Teil üppiges, durch Halbbogen gegliedertes Rankenornament. Die Gewänder weisen den charakteristischen schrägen Faltenzug auf, der Ivo von jetzt ab am ersten verrät. Die Verwandtschaft mit dem Altar von 1489 tritt noch ziemlich deutlich zu Tage. In der Anordnung der Reliefs ist nicht mehr die von Blättern getragene Einzelkonsole verwendet, sondern ein durchgehender Basisrahmen benützt. — Abgesehen von den zwei äusseren Relieffiguren, der Katharina und Barbara, welche auf Gesellenhand schliessen lassen und auch im Kopftypus andere Hände erkennen lassen, ist der Stil Ivos klar ausgeprägt und der Zusammenhang mit dem Altar in Igels unbestreitbar. Die mittelmässige Leistung des Frankfurter Werkes kann uns zwar nichts Neues lehren, aber sie bietet eine willkommene Bereicherung der ohnehin

---

[22]) M. Schütte: Der schwäbische Schnitzaltar mit Text und Bildtafeln herausgeg. 1907, Strassburg (Heitz u. Mündel).

[23]) Münzenberger, der mittelalterliche Schnitzaltar. I. 164.

geringen Zahl bekannter Strigelaltäre. Der Ansicht M. Schüttes, welche dieser Arbeit einen stilistischen Zusammenhang mit dem folgenden grössten Altarwerk Ivos, dem

Marienaltar aus S. Maria Calanca[24]) (Graubünden),

jetzt (seit 1887) im historischen Museum in Basel, abstreitet, kann ich nicht beistimmen. Gelegentliche Vergleichspunkte, welche ich im folgenden zwischen diesem Werk und dem in Igels, dem der Frankfurter Schrein am nächsten steht, anführen werde, werden meine Annahme stützen.

Die Vorderansicht dieses umfangreichen spätgotischen Flügelschreins zeigt sämtliche Darstellungen in Schnitzerei. Der Schrein umschliesst in einer eigenen, mit kleinen Säulen flankierten Nische die einzige Vollfigur, Maria mit dem Kinde. Sie wird von Engeln gekrönt (die Krone fehlt) und von einem überaus zierlichen Baldachin überwölbt. Zu beiden Seiten der Hauptfigur sind im Schrein noch untergebracht je zwei Reliefs, welche die Verkündigung und Beschneidung, sowie die Geburt und Anbetung darstellen. Die Flügel bedecken ebenfalls eine Reihe von Reliefs, welche in rechteckige Felder geteilt und paarweise übereinander geordnet sind. Sie enthalten Joachim und Anna unter der gold. Pforte, Geburt Mariens, Heimsuchung und Darbringung im Tempel auf dem linken Flügel. Auf der rechten Seite reihen sich auf: Verlobung Mariens, erster Tempelgang und Tod der Jungfrau (in zwei Feldern). Die Predella ziert die gewohnte Darstellung Christi und seiner Apostel. Die Bekrönung fehlt, dafür stehen auf dem Schrein eine Kreuzigungsgruppe in Relief und daneben zu jeder Seite eine kleinere und eine grössere Statue. Reiche und elegante Zweig- und Rankenornamente ziehen sich über und unter den Szenen an allen Teilen des Altares hin. In den Mittelpartien sind flache, stark profilierte Bogen zwischen die Bildrahmen gespannt. Den Hintergrund bildet gemusterter Goldgrund, in Gold besteht auch die Fassung der Schnitzereien, hie und

---

[24]) Vgl. Dr. A. Burckhardt: „Ivo Strigels Altarwerk v. S. Maria-Calanca" im Anzeiger VI. (Heft XXII.) S. 201 ff. u. R. Vischer: „Ueber Ivo Strigel u. die Seinen" im Anz. VI. (Heft XXI.) S. 110 ff.



da nur unterbricht die rote oder blaue Farbe umgeschlagener Gewandsäume diese Monochromie. Die Rückseiten bedecken Malereien. Auf den Flügeln, in der Einteilung der Vorderseite entsprechend, sehen wir Barbara, Katharina, Apollonia, Dorothea und gegenüber Martinus, Bernhardus, Nikolaus, Modestus. — Den oberen, grösseren Teil des Schreinrevers bedeckt dreifarbig gemaltes Blattwerk. Nach unten schliesst sich ein Engel an, der je zwei Evangelisten zur Seite hat und in den Händen eine Schriftrolle hält, nach welcher der Altar 1512 von Ivo Strigel in Maria Calanca aufgestellt wurde.[25])

Hoch über Grono am Misox, in der Richtung zum Val Calanca, befindet sich diese ehemals als Wallfahrtsort berühmte Kapelle. — Der Meister hatte, wie die Inschrift sagt, in eigener Person die Aufstellung und Anpassung des Altars geleitet. Bei dem hohen Alter des Mannes — er zählte 82 Jahre — ist wohl die Reise nach S. Maria allein schon eine ausserordentliche Leistung. Leider fehlt bis jetzt noch jede Kunde über die Auftraggeber des Altars. Vielleicht dürfen wir die mächtige Familie der Trivulzi, die in jener Zeit im Misoxtale eine herrschende Stelle einnahm, damit in Zusammenhang bringen, da die Grösse und Sorgfalt der Ausführung auch auf hervorragende Stifter zu schliessen erlaubt. —

Die Stellung unseres Altares innerhalb der schweizerischen Kunstdenkmäler fixiert Alb. Burckhardt,[26]) indem er ihm dem Umfange nach den ersten Platz nach dem Churer Hochaltar einräumt. Bei geöffneten Flügeln beträgt die Breite des Schreins fast fünf Meter, die Höhe fast vier Meter. Diese Dimensionen lassen auch einen Vergleich mit dem grössten schwäbischen Altare, dem Blau-

---

[25]) Die Inschrift lautet:
Post annos mille quingentos bisseno curente
Hoc opus ut cernitur his aedibus sacris aptatur
Manu ac industria yuonis cognomine strigel
Insignis oppidi memingen quod cesari subest
Conciuis ac incolae michahelis principis almi
Profesto qui tutor huius machinae esse dignetur.

[26]) l. c. —

beurer Hochaltare, zu, dem sich unser Werk in seiner Art würdig anreiht. Ist hier nun zwar das Uebergewicht auf die Malerei gelegt, so beruht der Hauptwert bei dem Strigelaltare im Vorherrschen der Schnitzerei. Dieser Umstand allein schon — ich glaube nicht, dass die Anordnungen der Besteller sich auch hierauf erstreckten — legt die Vermutung nahe, dass Ivo doch vorzugsweise Bildhauer war. Ein zweiter Beweispunkt dafür mag bei der Besprechung der Malerei selbst folgen. —

Das Schnitzwerk bleibt in der Entwicklungsbahn, welche die schwäbische Plastik damaliger Zeit mit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts betreten hatte. — Gegenüber dem kaum sechs Jahre älteren Marienaltare zu Igels weist das vorliegende Werk ein ganz anderes Gepräge auf. Hier ist nur eine einzige selbständige Figur vorhanden, die Marienstatue; alle übrigen Darstellungen sind zu Szenen zusammengefasst und führen uns deutlich die biblischen Vorgänge vor Augen. Hier wäre ein reiches Feld für die Malerei gewesen; aber mag nun die Anpassung an den reliefgeschmückten Schrein oder die Abneigung gegen die Malerei die Ausführung der Flügelbilder in Schnitzerei veranlasst haben, jedenfalls muss anerkannt werden, dass der Künstler seine Aufgabe in den wichtigsten Punkten gut gelöst hat. — Was man sonst den schwäbischen Meistern nachsagt, dass sie mehr nach dem Gefühl als aus richtiger Kenntnis der Dinge und ihrer künstlerischen Erfordernisse arbeiten, kann dem alten Ivo Strigel nur wenig zum Vorwurf gemacht werden. Er gibt überall in klarer Sprache und redlicher Bemühung den Inhalt jedes Bildes wieder. Der gemeinsame Augenblick hält die dargestellten Personen und Gedanken oft zu lebhaft gesteigertem Ausdruck zusammen, z. B. in der Verkündigung mit dem eilig heranschreitenden Engel und der erstaunt aufblickenden Jungfrau, noch mehr aber in der Gruppe der Anbetung durch die Könige. Ivo nimmt die Komposition fast durchweg kräftig in die Hand und verbindet sogar einzelne Szenen unter sich, indem er z. B. von der Geburt Mariens einen Mann hinüberschauen



lässt zur Begegnung Joachims und Annas, ferner beim Tode Mariens einen Apostel zum Nebenfeld hinwendet und dessen rechte Hand sogar noch auf den Zwischenrahmen legen lässt. Ebenso weiss der Meister bei der Predella, die in drei Gruppen geteilt ist, Verbindungsglieder einzusetzen. Er macht dies, indem er je einen Apostel der Seitenteile in Profilstellung die Richtung zu dem um Christus vereinigten Kreise gibt. Noch eines Mittels bedient sich Ivo, um eine geschlossene Handlung zu erhalten; er benützt überirdische Gedanken, wie bei der Verkündigung, wo Christus als Knäblein von Gott Vater zu Maria herabkommt, oder die Hosanna-Engel über der Geburt, oder der Engel mit dem Stern der Weisen und endlich Christus mit der verkörperten Seele Mariens auf dem Arm beim Tode der Gottesmutter, um sowohl einen gedanklichen, als auch kompositionellen Abschluss nach oben zu bekommen. — Es muss freilich auch gesagt werden, dass die Aktivität der Personen oft nur äusserlichen Ausdruck erreicht. — Die seelische Tätigkeit hält nicht gleichen Schritt und erstarrt besonders auf den Flügeln oft unter der Oberfläche. Dafür entschädigt aber manch reizvoll-intimer Zug, so das Träumerische in manchen Gesichtern, besonders der Frauen. Maria mit dem sinnend geneigten Haupte ist das beste Beispiel hiefür. Zugleich klingt aber wie ein Grundakkord eine gewisse Herbe, eine sentimentale Stimmung durch, die dem Ganzen etwas Verhaltenes, Ernstes verleiht. Dazu mögen die markigen Züge bei den Männern und älteren Frauen, sowie die hohen, breiten Stirnen, wie sie besonders bei der Madonna zu sehen ist, in Uebereinstimmung sein. Wie Gegensatz mutet es freilich an, wenn man das unruhige Gelock und Geringel der Haare betrachtet, die bald in kürzeren, bald — besonders bei Maria — in längeren gedrehten Strähnen über Schulter und Nacken fallen. — Eine Eigentümlichkeit in der Haarbehandlung, die schon in Igels zu sehen war, ist noch zu erwähnen: über dem Ohr teilt sich eine Locke regelmässig ab und fliesst über die Wange zur Brust herab. Daneben finden sich Typen mit einfacher Wellung und wieder mit ganz schematischer Aneinanderreihung geringelter Haar-



strähne. Diese letztere handwerksmässige Art, die an einigen Köpfen der Predella und des rechten Flügels zu sehen ist, dürfte auf Gesellentätigkeit zurückgehen, desgleichen der grösste Teil der Ausstattung der Szenen, z. B. die Bäume und Architekturen auf den Flügelreliefs in der Heimsuchung und Darbringung und einiger untergeordneter Bildfiguren, z. B. Christusknäblein bei der Geburt und Anbetung, ebenso die Tiere im Stalle. Einen weiteren Gegensatz zu dem gebundenen Ausdruck in den Köpfen bildet die grosszügige, bewegte Haltung der Gewänder. — Vermieden ist ja hier bereits die eckig-knittrige Art der sonstigen Werke schwäbischer Herkunft. Dafür tritt ein edler, weicher Fluss der Faltenzüge an die Stelle, eine richtige Anpassung an die durch den Körper gegebenen Forderungen; es kommt Klarheit über die Bewegungen der einzelnen Körperteile zu Tage. Hier zum erstenmal in Ivos Werk sehen wir den menschlichen Leib um seiner selbst willen behandelt, er hat aufgehört, blosser Träger der Gewandmassen zu sein, er hat seine Selbständigkeit in der Kunst erlangt. — Trotz der Ausgeglichenheit und Vornehmheit der Gewandpartien, die wohltuend gegenüber der früheren brüchigen Manier wirkt, sind Eigenschaften darin enthalten, die zwar in der schwäbischen Kunst üblich waren, aber in unserem Werke ohne Berechtigung dastehen. Wenn z. B. der Mantel Joachims wie vom Winde zurückgeschlagen wird und das Kopftuch Annas nach der Gegenseite flattert, so entsteht allerdings eine hübsche Gegenbewegung, aber der Kontrast zur sonstigen Ruhe der Haltung macht sich fühlbar. Freilich möchte ich nicht gerade diese Gewandhaltung als das Fehlerhafte bezeichnen, da ja der Vorgang eine freudige Begegnung darstellen soll, sondern mehr das Unvermögen des Plastikers betonen, der in der Wiedergabe des entsprechenden Gesichtsausdruckes der Handlung nicht zu folgen vermochte. Ueberhaupt hat er dem äusserlichen Leben gerecht zu werden besser verstanden. Er legt auch durchwegs Wert auf die Linienführung. Bewegung schliesst sich zur Gegenbewegung, so bei der Heimsuchung, Darbringung, Verkündigung, Tempelgang und am schönsten in dem herrlichen



Wurf der Gewänder bei den Personen des Vordergrundes im „Tode Mariens". — Ivo weiss Abwechslung in die Komposition zu bringen, er schlägt gerne die Gewandsäume um, zieht Schleppen am Boden nach und legt sogar die Zipfel über den Bildrahmen herab.

Ein grossartiger Linienzug im Verein mit guten anatomischen Verhältnissen und Bewegungen sichern diesem Werk einen ersten Platz in der schwäbischen Kunst damaliger Zeit, so dass Burckhardt[27]) mit Recht sagen konnte, dass dieses Altarwerk zu dem Bedeutendsten gehört, was die schwäbische Kunst um 1500 hervorgebracht hat.

Dieses Urteil stützt sich aber hauptsächlich auf die Plastik. Es nehmen zwar die Malereien in demselben Umfang an der Altardekoration teil, da sie aber von viel geringerer Bedeutung sind, so verdienen sie nur insofern höhere Würdigung, als sie uns Aufschluss über die Stellung Ivos zur Malerei überhaupt geben. Ivo war Bildhauer und Maler und wird unter letzterer Bezeichnung in seinen späteren Lebensjahren ausschliesslich genannt. Daraus hatte nun Vischer[28]) die Frage gefolgert, ob Ivo Strigel nicht vorzugsweise als Maler tätig gewesen sei, wenigstens im Alter. Die bisherigen Ergebnisse beweisen aber das Gegenteil: Plastik herrschte entschieden über die Malerei. In Dissentis gehen beide Kunstgattungen stilistisch nicht zusammen: die Vorderseite in Plastik, darunter der Name des Ivo, die Rückseite gemalt, ohne Bezeichnung, von anderer Hand. In Igels sind beide Teile von Ivo gearbeitet, die Malerei in stiefmütterlicher Weise vernachlässigt und unvollkommen. — Unser Altar endlich enthält teilweise vorzügliches Schnitzwerk, nicht aber ebensolche Malerei. Diese ist aber gleichwohl gegenüber den früheren Arbeiten dieser Art noch gut zu nennen. Strigel hat seinen Namen mitten auf der Rückseite angebracht, also müssen wir nach den bisherigen Erfahrungen auch diese mit ihm in Zusammenhang bringen. Ob freilich alle Teile von seiner Hand sind, wird die nähere Untersuchung ergeben. Die vier Evange-

[27]) l. c.

[28]) Anzeiger VI. S. 114.



listen (mit dem Engel) stehen zu je zweien, sich zugewendet und in Disputation begriffen, in rechteckigen Feldern hinter Brüstungen. Auf diesen bauen sich als Rahmen für die einzelnen Personen von dünnen Säulen getragene Rundbogen auf, welche sich zu zweien in die Felder verteilen. In gleicher Weise ist der Engel, der das Schriftband hält, umrahmt. Diese Art der Ausgestaltung und Anordnung ist uns bei den „Strigel“ nicht neu. 1442 hatte Ivos Vater, Hans Strigel, an der Predella des Zeller Altars dieselben Arkadenbogen verwendet. Ist es blosser Zufall, dass beide Architekturen so ganz übereinstimmen oder ist es ein bewusstes Archaisieren des Sohnes? Ich möchte entschieden das letztere annehmen. Der in der Schnitzkunst so tüchtige Ivo hatte sich in der Malerei da, wo Besseres zu leisten war, zum Teil um Hilfe umsehen müssen, wie in Dissentis ein Beispiel vorhanden ist, zum Teil suchte er Anregungen von aussen her. Diese letztere Unselbständigkeit erstreckt sich aber nicht bloss auf nebensächliche Dinge, sondern entlehnt die Typen seiner Personen. — Vergleichen wir die Malereien des Zeller Altarwerkes mit unseren vier Evangelisten, so ergibt sich in den überhängenden langen Nasen, den starrenden Augen, die das Weisse so stark hervorkehren, in den um den Mund ganz zeichnerisch geführten Gesichtsfalten starke Uebereinstimmung. Die vollere, weichere Faltenmodellierung in den Gewändern ist beiden Werken ebenfalls gemein. Es spricht die Multschersche Kunst von 1437 durch dieses Zurückgehen auf den älteren Meister wieder etwas mit. Daneben weiss der Maler jedoch auch seine eigene Manier zur Geltung zu bringen. Die geteilten Haare, die eigentümlich steif und schlaff herunterhängen, sind von der Schnitzerei her schon bekannt, ebenso Haltung und Gestaltung von Händen und Fingern, die gute anatomische Struktur verraten. Die etwas gedrückten Augen und zusammengepressten Lippen verursachen die bei Ivo immer wieder beobachtete Spannung im Gesichtsausdruck. Es fehlt aber sowohl den Formen wie Farben eine edlere Fassung und Beseelung, so dass von höheren Leistungen, wie sie im plastischen Teile beobachtet werden konnten, hier nicht zu sprechen ist. Entwicklungs-



fähig wäre die hier gebotene Kunst bei einem jungen Meister sicherlich gewesen, aber ein Mann in Ivos Alter mag mit dieser Leistung nahe an der Grenze seines malerischen Könnens gestanden sein.

Ein anderes Bild zeigen die Heiligen der Flügel. Sie sind vor allem besser gemalt als die Evangelisten. Die Figuren stehen unter Rundbogen, die auf Pfeilern ruhen, und heben sich von Goldgrund ab. Die Züge sind bei den männlichen Heiligen auch markant, doch schon mit mehr Weichheit gegeben. Die Köpfe sind alle in feinpinseliger Manier ausgeführt. Das Gleiche gilt bei den weiblichen Gestalten. Es findet sich mancher Zug in der Farben- und Formensprache dieser Arbeiten, die auf die Strigelsche Werkstätte hinweisen, doch greift in den wichtigeren Punkten eine durchaus andere Auffassung Platz. Von eigentlicher Strigelscher Manier in der Behandlung der Haare und Gewänder ist hier nichts zu finden. Es scheinen Augsburgische Einflüsse vorherrschend, so z. B. in der kühleren Farbe, den nach Holbeinscher Art am Boden umknickenden Gewändern, den rundlichen Gesichtern und durchwegs zierlicheren Proportionen. Es sind aber ebenso wenig Arbeiten ersten Ranges wie die Evangelisten, wenn sie auch immerhin noch weit über letzteren stehen. Es ist ein Künstler, der schon sehr der neuen Richtung zustrebt, aber mit der Freiheit und Gefälligkeit seiner Gestalten die notwendige Kraft und Natürlichkeit der Anlage noch nicht ganz zu verbinden versteht. Bei diesen Bildern dürfen wir jedenfalls an einen Gesellen denken, der seine hauptsächlichste künstlerische Erziehung nicht in Memmingen oder Ulm, sondern eher in Augsburg erhalten hatte und diese seine Richtung unter mannigfacher Anpassung an die Schule seines Memminger Meisters hier im wesentlichen zum Siege führte.

Bei einigen männlichen Heiligen des rechten Flügels wäre vielleicht an die zwei Altarflügel von 1504 in der Augsburger Galerie [28a]) und an die zwei Tafeln aus der gleichen

---

[28a]) Katalog d. k. Gem.-Gal. in Augsburg. 1905. Nr. 43 und 44.



Zeit in der Alten Pinakothek [28b]) zu denken und scheint mir ein stilistischer Zusammenhang vorhanden. Doch konnte ich vor dem Baseler Altar diese Vergleichung nur aus dem Gedächtnis bewerkstelligen, da mir von den Münchner bezw. Augsburger Bildern Photographien nicht zur Hand waren. Möglicherweise gehen die vier Bischöfe auf einen Maler zurück, in dessen Atelier der Geselle der Baseler Flügelmalereien seine Ausbildung genossen hatte. Ueber diesen Künstler sind jedenfalls weitere Forschungen am Platze. —

Zeigte uns die Plastik des Altarwerkes den Meister Ivo Strigel auf der Höhe der Schnitzkunst, so bewies die Malerei nur geringe Qualität der eigenhändigen Arbeiten und vollkommen selbständige Beihilfe eines Gesellen. Durch die Tatsache der Mithilfe im allgemeinen sowie durch die Vergleichung von Meister- und Gehilfenleistung im besonderen zerfällt Ivos malerische Bewertung gänzlich und wir tun gut, Ivo Strigel nur wegen seiner Vorzüge in der plastischen Kunst einen guten Platz in der Geschichte einzuräumen.

Mit dieser in jeder Beziehung grössten und umfangreichsten Arbeit Ivos können wir das Urteil über diesen Meister abschliessen, denn ein letztes uns bekannt gewordenes Werk seiner Hand, der

Altar in der Veitskirche auf dem Tartscher Bühel vom Jahre 1514,

kann, wie wir sehen werden, nichts neues und besseres mehr sagen. —

Dieser Altar, der auf der Rückseite die Inschrift trägt: „hoc divinum opus de manu magistri yvonis strigilis ex memingen productum est anno 1514“, geht in den eigenhändigen Teilen so sehr mit dem Baseler Altar zusammen, dass über die hier hervortretenden stilistischen und künstlerischen Eigenschaften des Meisters nichts mehr hinzuzufügen ist. Es bleibt deshalb nur über äussere Umstände zu berichten. Der Standort dieses Stückes, das nur kleine Dimensionen gegenüber dem vorbehandelten Altare aufweist, ist der äusserste Vinschgau. Die Malser Heide, das be-

[28b]) Katalog d. k. Aelteren Pinak. in München. 1900. Nr. 178 u. 179.



rühmte Schlachtfeld von 1499, breitet sich in der Nähe des Tartscher Bühels aus. — Bis zum Jahre 1818 gehörte diese Gegend hinab bis Meran zur Diözese Chur und die Malser Prämonstratenser hatten in Tartsch und anderen Orten Meierhöfe. Es ist auch möglich, dass der Altar ursprünglich in der Malser Klosterkirche stand. Auffallend ist deshalb das Vorhandensein eines Werkes Strigelscher Kunst an diesem Orte nicht, da wir ja die Beziehungen zwischen Memmingen und der Diözese Chur schon kennen. Die weite Entfernung von den anderen Standorten ist das Bemerkenswerteste und dieser Umstand ist wiederum geeignet, die Grösse und Rührigkeit der ausführenden Werkstätte noch mehr zu beleuchten.

Der Schrein enthält drei Statuen: Madonna, Lucius (links) und Florinus (rechts), welche durch einen dreigeteilten Kielbogen, über dem sich zwei Rundbogen in der Mitte treffen, zusammengefasst sind. — Maria, von einem Strahlenkranz, ähnlich dem in Basel, umgeben, wird von Engeln gekrönt. Zu Füssen findet sich die Mondsichel, über diese fällt malerisch ein Zipfel des Kleides herab. Diese Art ist genau dieselbe wie bei der Madonna von 1512 und hat ihr frühes (vielleicht bewusstes) Vorbild an der Multscherschen Madonna in Sterzing. Ivo hat seine drei Hauptfiguren hier auf gleiche Basis gestellt und lässt die zwei männlichen Heiligen sich zu Maria hinwenden, welche ihrerseits wieder auf ihr göttliches Kind blickt. Dieses nimmt die genau gleiche Haltung ein wie auf dem vorigen Altar. In beinahe lustiger Weise hat Strigel seine Jesusknaben in Bezug auf die Stellung behandelt. Frei und kräftig ruhen sie in halb liegender, halb sitzender Haltung in der Mutter Arm. Sie haben trotz ihrer vollen Formen etwas Gefälliges, Anmutiges, das bei Hans Strigel noch nicht zu finden ist. Dieser setzt die Kinder noch etwas steif und krampfhaft auf den einen Arm, während der andere dazu verwendet wird, um den Mantel zusammen zu halten. Diese Auffassung hat Hans Strigel entschieden mit Multscher gemeinsam. Den Uebergang von Hansens Art zu eigener, auf Harmonie abzielender Posierung des Jesuskindes ist uns bei Ivo in der Dissentiser Ma-



donna gegeben, wo Maria mit einer Hand noch das Gewand hält, aber zugleich den Fuss des Knaben stützt. Es musste bei späterer Verwendung beider Hände zum Halten des Kindes der Mantel unter den Ellenbogen heraufgezogen und durch Andrücken der Bauschung an den Leib gehalten werden. — Die Falten der Gewänder haben bei Lucius, Johannes dem Täufer und Anna — letztere beide sind Reliefs an den Flügeln — den von Basel her gewohnten Längszug. Er zeigt aber an unserem Altar eine gewisse Einförmigkeit, um nicht zu sagen, Langweile, was dadurch verursacht wird, dass die Linienführung statt Gegenbewegung Gleichbewegung aufweist. Diese wirkt noch dazu unsymetrisch, da den zwei Figuren der linken Seite — Johannes der Täufer und Lucius — nur eine Figur der rechten Seite — Anna — mit dem eigentümlichen Faltenzug gegenüber steht. Im übrigen ist die Anordnung im Schreine und auf den Flügeln die bekannte, in den oberen Teilen Rankengeschlinge, teils an den Kiel- und Rundbogen, teils an den Zweigen sitzend, die wie im Mittelfeld zu Rundbogen sich vereinigen. Goldgrund mit gepresstem Muster ziert die Rückwand des Schreines. Die Predella, von welcher der linke Dritteil fehlt, schliesst sich in Ausführung und Typen an die des Baseler Altars an. — Einiges Interesse verlangt noch die Rückseite von Schrein und Flügel wegen der auch hier hervortretenden Arbeitsteilung. Gleichfalls gemalt wie die entsprechenden Teile des Baseler Altars, die Flügel von einem Geselien, das Mittelfeld vom Meister, dessen Unterschrift gleichsam den Abschluss der eigenhändigen Arbeit bildet, stellen sie die Verkündigung und die Oelbergszene dar. Es hat sich diesmal aber auch der Gehilfe, der keineswegs der gleiche wie in Basel ist, an seinem Werke verewigt. An einem Schriftband, das aus einer kleinen Schachtel im Zimmer Mariens hervorschaut, lesen wir das Monogramm G H (G in H) und die Jahreszahl 1514. Durch diese örtliche Verbindung des Monogramms mit der Inschrift des Meisters Ivo Strigel ist die Suche nach dem eigentlichen Namen des Mitarbeiters sehr erleichtert. Seine Tätigkeit an diesem Altar bezeugt uns einen Maler und in den Memminger Ratsproto-



kollen habe ich wirklich einen Mann dieses Handwerks, zu dessen Namen dieses Monogramm passt, gefunden. In den Memminger Ratsprotokollen heisst es u. a. am 22. Februar 1521: „Doktor Ivo strigel vnd Hans Heiss ains-, vnd Hanns goldschmid, maler, vnd margareth striglinj, sein Hausfrau anderssaits haben hiut Ir Irrung auff inngelegten briefen vnd schrifften zu ains rats rechtlichem spruch gesetzt.“ Wenn nun einerseits aus dieser Stelle hervorgeht, dass der Monogrammist des Tartscher Altars Hans Goldschmid heissen kann, so ist anderseits ersichtlich, dass dieser eine Margret Strigel zur Frau hatte. Diese selbst ist nach der Art der Streitsache, die noch in mehreren anderen Protokollen behandelt ist, eine Schwester des Doktors Ivo Strigel und beide sind vermutlich Kinder unseres Meisters Ivo Strigel. Sonach wäre Hans Goldschmid auch Schwiegersohn des alten Ivo und vielleicht nicht bloss Geselle, sondern sogar Werkstatt-Teilhaber gewesen. Wahrscheinlichkeit besitzt diese Annahme sicherlich, wenn man an das hohe Alter Ivos denkt. — Als Künstler im eigentlichen Sinne stellt sich Hans Goldschmid in diesen Flügelgemälden allerdings nicht dar. Bei vollständiger Nachahmung der Eigentümlichkeiten des Bernhard Strigel, kommt er über handwerkliche Arbeit nicht hinaus. Als Kuriosum mag erwähnt werden, dass der Verkündigungsengel und die Jungfrau die entsprechenden, allerdings sehr verallgemeinerten, Porträts Maximilians und Maria Blankas darstellen. — Andere Arbeiten dieses Hans Goldschmid, der noch oft in den Memminger Ratsprotokollen und Kirchenrechnungen erwähnt ist, sind nicht bekannt. Er scheint übrigens nicht mehr als ein Handwerksmeister in seinem Berufe gewesen zu sein.

Ein besseres Gepräge zeigt die Oelbergszene, die von Ivo selbst gemalt ist. Diese Arbeit kann als das beste angesehen werden, was Ivo in diesem Fache geleistet hat. Es bezeichnet dieses Bild gewissermassen den Höhepunkt und schliesst den einzigen Fortschritt in sich, den der Altar vor dem Werke von 1512 voraus hat. — Die Arbeit weist Oelmalerei auf, die Farben sind deshalb viel tiefer und leuchten-

der als diejenigen der 4 Evangelisten auf dem Baseler Altar. Der Stil geht mit der Schnitzerei gut zusammen. Die Haare sind geteilt über dem Ohre, fallen aber nicht in geringelten, sondern einfach-schlichten Strähnen herab, wie bei den Evangelisten in Basel. Die Köpfe weisen kürzere, rundlichere Formen auf, die Nasen sind fein gearbeitet mit etwas verdickter Kuppe. Die Gewänder sind mit dem gewohnten Umschlagen von Säumen und Zipfeln gegeben. Anatomie und Gesichtsausdruck der Personen sind gut, besonders tritt der seelische Schmerz des Heilandes natürlich hervor. In der Anordnung der Gruppen (Apostel — Häscher— Engel mit Kelch) herrscht grosse Uebereinstimmung mit der Rückseite des Altars in Igels. Auch ist die Morgenröte anzudeuten versucht. In den untergeordneteren Teilen des Bildes ist weniger Fleiss und Sorgfalt auf die Ausführung verwendet. — Ein gutes Stück Malerei enthält dann noch die Rückseite der Predella in der Darstellung des von zwei Engeln gehaltenen Schweisstuches Christi. — Im übrigen bestätigt auch dieser Altar die wiederholt ausgesprochene Vermutung, dass Strigel vorzüglich Bildhauer war. — Die Malerei bekommt bei Ivo durchweg nur untergeordnete Plätze und erfährt auch flüchtigere Behandlung. Es bleibt aber hinsichtlich der Stellung und Bewertung des Meisters innerhalb der schwäbischen Kunst des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts das Urteil bestehen, das sich bei Betrachtung des Baseler Maria-Calanca-Altars von 1512 ergeben hat: J. Strigel hatte ein grosses Maler- und Bildschnitzeratelier, aus dem zum Teil sehr tüchtige Werke, besonders Altäre, hervorgegangen sind, und verdient als Bildhauer unter den ersten schwäbischen Plastikern der Spätgotik genannt zu werden.

Wie viele Arbeiten übrigens in dieser Werkstatt entstanden sind, lässt sich nur vermuten. Ich glaube bestimmt, dass noch manches schöne Werk Strigelscher Herkunft im Laufe der Jahre zu unserer Kenntnis gelangen wird, da wir ja ohnehin wissen, dass z. B. in Reams im Oberhalbsteiner

Tal (Kt. Graubünden) bis 1869 (vgl. Nüscheler I. 112) Bruchstücke eines gotischen Altars vorhanden waren, der laut Inschrift von Ivo Strigel i. J. 1500 gefertigt war: am Schrein stand zu lesen: Anno millesimo quincentesimo me fecit yuo dictus strigel ex Memingen iperiali. Der Altar enthielt die Statuen der Maria, des Laurentius und Nikolaus, sowie 4 Gemälde (auf den Flügeln), Lucius, Florinus, Barbara und Magdalena darstellend. Nach Rahn [28c]) und nach ihm scheinbar zitierend, auch Münzenberger, wäre dieser Schrein in die kathol. Kirche zu Winterthur (Schweiz) gekommen. Nach Einsichtnahme an Ort und Stelle fand ich keine Bestätigung dieser Kunde, es sind dort nur moderne Imitationen aufgestellt.

An letzter Stelle muss noch eines Mitgliedes der Memminger „Strigel" gedacht werden, von dem wir nur den Namen und ein einziges Altarwerk sicher kennen. Es ist dies jener

„magister Claus Strigel de Memmingen",

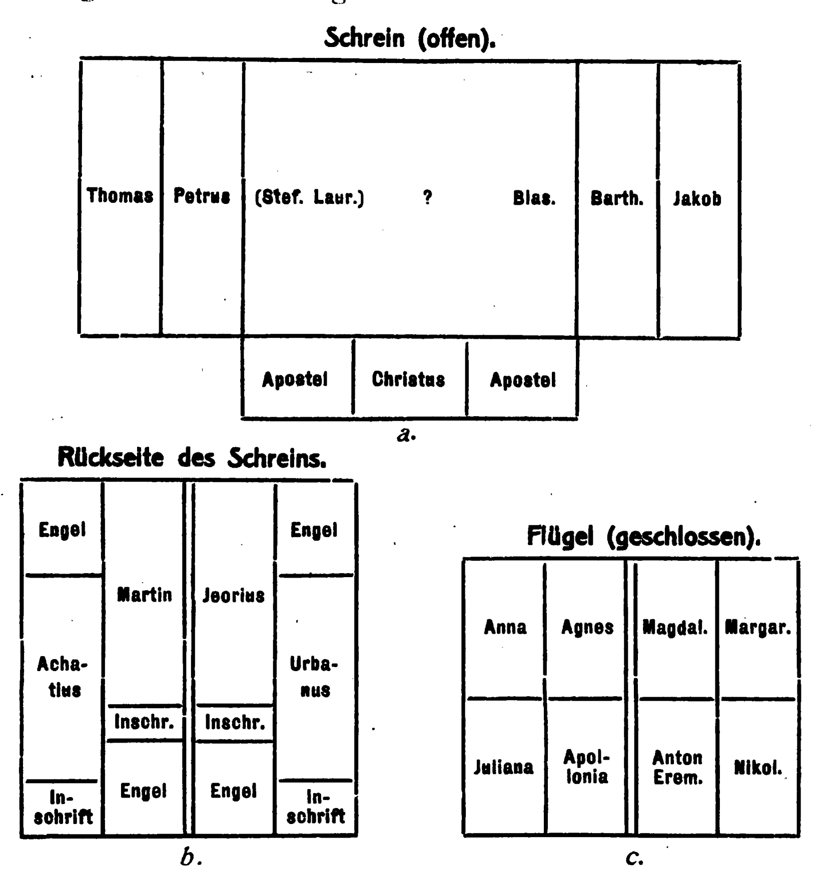
von dem mehrere Gemälde und Skulpturen der Frauenkirche in München herrühren. Im Jahre 1863 wurde von der hiesigen Priesterbruderschaft in Memmingen ein Altar angekauft [29]), der nun in der Altöttinger Bruderschaftskapelle des hiesigen Domes steht. Die Rückseite des Schreines wurde abgenommen und ziert nun die Aussenseiten der Flügel des benachbarten Auferstehungsaltars. Die auseinander gesägte Rückseite der Predella mit zwei Engeln ist an die vorigen Teile angefügt. Dazwischen ist die Inschrift (in zwei Teilen) zu lesen: Anno partus mille quinqennis et ultra / mense secundo quo agitur virginis festum / cum Christum in ulnas sescepit Simeon justus / hoc pie collocat Memingae Strigel magister / cognomine quem novit patria tota. / Neben dem Eingang zur Sakristei hängen noch zwei lange schmale Tafeln mit den Heiligen Achatius und Papst Urban, welche vor Teppichen stehen, die von je einem Engel gehalten werden. Zu Füssen

[28c]) „Zur Statistik". l. c.

[29]) A. Mayer: Die Domkirche zu U. L. Frau. 1868. S. 309.



der Heiligen steht jedesmal die Inschrift: Magister Claus Strigel de Memmingen fecit 1500. Da sie dieselben Dimensionen aufweisen, wie die Flügel des Auferstehungsaltars, so ist es wahrscheinlich, dass sie auch auf der Rückseite des Memminger Altars angebracht waren, wodurch sich für diesen folgendes Schema ergibt:



Die Vorderseite dürfte im Grossen und Ganzen ihre alte Einteilung beibehalten haben und entspricht der vorhergehenden Zeichnung a, die Aussenseiten der Flügel sind unter c wiedergegeben, während b die rekonstruierte Rückseite des Schreins darstellt. Die Reliefs sind nur mittelmässige Arbeiten, desgleichen die Malereien. Ob beide Teile von Claus Strigel sind, möchte ich trotz einiger Verschiedenheit in Proportionen und Formen bejahen, da der Typus der Köpfe und der Schwung der Gewänder beiderseitige grosse Berührungspunkte aufweist. Die Haare sind wellig und im

Nacken in gleichmässige Locken gedreht. Lange, gleichmässig gerade Nasen, etwas schmale Wangen und breite hohe Stirnen vereinigen sich zu ganz Zeitblomschen Köpfen. Dazu will jedoch die gedrückte, bei Ivo und Bernhard Strigel übliche Form der Augen nicht stimmen, während die hohen, schlanken Gestalten sowohl bei Bernhard, als bei Zeitblom entlehnt sein können, eher mit Betonung des letzteren. Dabei vervollständigen Farbe und Wurf der Gewänder, sowie die weiche Behandlung von Händen und Füssen und die guten Verhältnisse das Zeitblomsche Gepräge noch mehr. Das Fehlen jeder Modellierung bei mehr zeichnerischer Angabe der Gesichtszüge deuten einerseits auf die Gewohnheiten der Strigelschule, andererseits auf geringe Technik bei sonstiger sorgfältiger Arbeit. Gute Handwerksleistungen der Zeit liegen hier vor, aber nichts Höheres. Von diesem Claus Strigel ist im Memminger Urkundenvorrat nichts zu finden, trotzdem er sich „von Memmingen" nennt. Vielleicht ist er ein Enkel jenes Malers Hans (II.) Strigel, der in dem Kaufbrief von 1461 als Bruder Ivos genannt und vom Jahre 1463 ab als „hans strigel, maler, der alt" von einem gleichnamigen Sohne unterschieden ist. Der letztere wäre dann der Vater unseres Claus. Hans Strigel (II.) starb 1465, Hans (III.) um 1510. Daneben kommt in den Urkunden vielfach ein Michel Strigel vor, der 1518 starb und ein Bruder des Claus sein könnte. — Die Arbeiten des Claus geben der Vermutung Raum, dass er lange Zeit in Ulm oder wenigstens unter dem Einfluss jener Kunst tätig war. Daraus wäre vielleicht das Fehlen von heimatlichen Nachrichten zu erklären. An sicheren Arbeiten des Claus Strigel stehen uns nur die erwähnten Altarteile in der Frauenkirche zu Gebote. — Im historischen Museum zu Basel sah ich allerdings die Reste eines aus Chur stammenden Altares, die mir bedeutende Uebereinstimmung im plastischen wie im gemalten Teile mit den Stücken am hiesigen Orte zu haben scheinen. Es sind zwei Flügel mit je einem Seitenstück, die wohl ursprünglich feststehende Teile des Schreines waren, und darunter eine Predella. Die Entstehungszeit ist ungefähr mit 1500 anzunehmen. Die Vorderseiten der jetzt zusammengefügten

Flügel enthalten in Relief Jakobus und Stephanus, links und rechts davon in Malerei „Scts. Jeorius“ und „Scts. Michahel“, die Rückseite zeigt die Verkündigung mit Landschaft von einem Fenster aus, ferner Sebastian und Christophorus. Dieser Teil ist vielfach restauriert und auch mit weniger Sorgfalt gemalt. Das Beste am Ganzen ist in jeder Hinsicht die Predella mit Christus und den 12 Aposteln. Die Landschaft mit dem einzeln im Vordergrunde stehenden Baum ist Bernhardisch, im übrigen wieder ausgeprägt Zeitblomscher Stil mit den von den Arbeiten in der Frauenkirche her bekannten Elementen. Die Gewandschnitzerei ist gleich knittrig und klobig, das Muster des Goldhintergrundes sowie das Blatt- und Zweigornament ebenfalls übereinstimmend. An Qualität stehen beide Arbeiten auf demselben Nieveau: phantasieloses, epigonenhaftes Nachtreten fremder Formen und Anschauungen und handwerkliche Leistung.

Ein dritter Altar, aus ungefähr der gleichen Zeit, der ebenfalls Memmingische und Ulmische Kunstgewohnheiten vereinigt, steht im Kirchensaal des bayerischen Nationalmuseums. Die Predella fehlt, das Mittelstück, sowie die Flügel sind gemalt und enthalten die Madonna mit Kind nebst zwei heiligen Bischöfen (Schrein) und Sebastian, Rochus, Niklas und Josef (auf den entsprechenden Seiten der Flügel). Die Personen des Schreines weisen kleine, flachgedrückte Augen auf und lange, in der Mitte verdickte Nasen und etwas festere, schlanke Formen. Im Gegensatze dazu sind die Heiligen der Flügel mit weichen, plumpen Gliedern, grossen, runden Augen und gleichmässig geraden Nasen ausgestattet. Deuten die Personen des Mittelfeldes mehr auf Strigelsche Manier, so erinnern die Seitenteile vornehmlich an Zeitblom. Es fällt deshalb ebenso schwer, den Altar in Zeitbloms Werkstatt zu setzen, als für ihn die alte Reichsstadt Memmingen als Entstehungsort anzunehmen.

Die Reihe der älteren Strigel schliesst mit diesem Claus Strigel und es bleibt als letzter, seine Vorfahren überragender Vertreter dieses Geschlechtes der vermutliche Sohn Ivos, nämlich B e r n h a r d S t r i g e l. Ueber diesen wird der zweite Teil der Abhandlung berichten.



Verzeichnis der Werke.

Hans Strigel † 1461.

München: K. bayr. Nationalmuseum:

Um 1435. 1. **Baldachin-Altar.** Die Holzfigur der Miria mit Kind steht unter einem gotischen Baldachin, um den sich je ein Seitenstück und ein Flügel herumklappen lassen. Auf den Seitenteilen sind dargestellt die hl. Barbara mit Kelch (l.) und die hl. Margareta mit dem Drachen (r.); auf den entsprechenden Rückseiten der hl. Petrus mit Schlüssel und Buch (l.) und der hl. Paulus mit dem Messer (r.). Die Flügel enthalten die hl. Katharina mit Rad und Schwert (l.) und hl. Agnes mit Buch und Lamm (r.); Rückseite: Verkündigungsengel mit Spruchband: Ave gracia plena dūs tecum (l.) und Mariä Verkündigung mit dem Spruchband: Ecce ancila dñi fiat michi (r.). Tempera. Holz. Seitenwände 108 × 26; Flügel 134 × 23 cm.

Ehemals im Besitze des Grafen Truchsess von Waldburg:

1438. 2. **Zwei Altarflügel,** doppelseitig bemalt.

a) Verkündigung Mariä; Rücks.: Familien der Grafen von Königsegg und Werdenberg als Stifter;

b) hl. Antonius, hl. Agnes und hl. Georg; Rücks.: hl. Johannes der Täufer, Johann. Evang. und Katharina. Holz.

Auf den Flügeln befinden sich die Namen Johann und Ivo Strigel mit der Bezeichnung „tribuni in Memminghen" und der Jahreszahl 1438.

M. J. Friedländer: „Hans Multschers Altarflügel von 1437" (Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen 1901. Heft IV [Sonderabdruck S. 31). Diese zwei Flügel sind bis jetzt nicht wieder bekannt geworden.

Zell bei Oberstaufen (bayer. Allgäu). Dorfkirche.

1442. 3. **Gotischer Hochaltar.** Im Schrein: Die Statuen der Maria mit Kind, der hl. Barbara und des hl. Stephanus, darunter zieht sich die Inschrift hin: año dm. m.cccc°xlij° / cpleta e. hc. tabula piohẽ strigel. Die Flügel enthalten in Temperamalerei links die hl. Leonhard und Bartholomäus, rechts die hl. Albanus und Margaretha; auf den Aussenseiten befinden sich Geburt und Anbetung in stark restauriertem Zustand. An der Schreinrückseite sind noch



kümmerliche Reste einer Oelbergszene sichtbar, während die Predella mit Heiligen — in schwarzer, auf Goldgrund gesetzter Konturenzeichnung — bedeckt ist. Als Schreinaufsatz dient ein der ursprünglichen Anlage entsprechender neuer gotischer Baldachin mit der Steinigung des hl. Stephanus in plastischer Darstellung.

Erwähnt ist das Werk bei Sighart: Gesch. d. bild. Künste in Bayern, II. 603, und bei Vischer: Anzeiger f. schweiz. Altertumskde., Bd. 6, S. 111. — J. E. Lederle: „Die Kapelle Zell bei Oberstaufen", Allgäuer Geschichtsfrd., 5. Jahrg. 1892, Nr. 4.

Um 1455. 4. **Wandmalereien an den Chorwandungen des gleichen Kirchleins.** Die Darstellungen sind in quadratische Felder doppelreihig geteilt und bechäftigen sich mit der Geschichte der hl. Maria, der Apostel und der Kirchenpatrone Stephanus und Albanus.

Die Malereien sind vor einigen Jahren aufgedeckt und restauriert worden. Vgl. E. Lederle: l. c.

Werkstatt des Hans Strigel.

Berghofen bei Sonthofen (bayr. Allgäu). Dorfkirche.

1438. 5. **Gotischer Hochaltar.** Im Schrein die Statuen der Madonna mit Kind, des hl. Leonhard und der hl. Agatha, darunter befindet sich die Inschrift: año. dm. m. ccc. xxxviii. cpata. ē hc. tabula pstrenũ. vlricũ de haimenhofen. et. deuotũ. petrũ. ried. decanũ. in sunthofen. reqescat. Die Predella zeigt Christus und die zwölf Apostel in gotischer Umrahmung.

Auf den Flügeln sind gemalt: links Dionysius, das abgeschlagene Haupt in den Händen und ein Jüngling in vornehmem Gewande mit Schwert, rechts Johannes der Täufer und Papst Silvester. Auf der Rückseite der Flügel: l. Barbara und Margaretha, r. Katharina und Magdalena; Schreinrückseite: Kreuztragung, ziemlich verdorben.

Vgl. Allgäuer Geschichtsfreund 1891 Nr. 8, 101 ff. (Die Kapelle in Berghofen bei Sonthofen und ihre Altäre. Eine Studie von Anton Bertle.)

Jvo Strigel 1430—1516.

Dissentis (Graubünden, Schweiz), Kirche St. Agatha auf dem Felde.

1489. 1. **Spätgotischer Flügelschrein.**

Im Schrein: Maria mit Kind, daneben links Magdalena und Jakobus (spätere Zutat), rechts Rochus und Erasmus

(spätere Zutat). Die zwei späteren Statuen sind durch Säulen getrennt von der Mittelgruppe, über der sich Rundbogen und Kielbogen mit reichem Laubwerk wölben. Ueber den seitlichen Nischen sind noch zwei Heilige in Halbfigur, Nikolaus und Erasmus, angebracht.

Auf den Flügeln (l.) Katharina und Ursula, (r.) Barbara und Margaretha in Hochrelief. Ueber diesen sind zwei Engel gemalt. An der Basis des Schreins befindet sich die Inschrift: „cōpletū. ē. hoc. opus. p. mgrm. yuonē. strigel. de memingē. 1489“.

Die Rückseiten enthalten in Malerei das jüngste Gericht (Mitte) und die Heiligen Martinus, Antonius (Einsiedler), Placidus, Sigisbertus zu je zweien auf den Flügeln.

Die Predella zeigt auf der Vorderseite in Relief Christus und die zwölf Apostel, auf der Rückseite in Malerei das Schweisstuch Christi.

J. R. Rahm, „Zur Statistik schweiz. Kunstdenkmäler“ (Anzeiger f. schweiz. Altert. 1882, S. 277—363).

Ehemals in **Reams** (Oberhalbsteinertal, Graubünden).

1500. 2. **Bruchstücke eines gotischen Altars;** Statuen: Maria, Laurentius und Nikolaus. Gemälde (Flügel): Lucius, Florinus, Barbara, Magdalena.

Inschrift: Anno millesimo quincentesimo me fecit yuo dictus strigel ex Memingen iperiali.

Nüscheler, Die Gotteshäuser der Schweiz. I., S. 108.

J. R. Rahn, „Zur Statistik“.

Frankfurt a. M. **Dom** (früher Ettlinger Sammlung).

1505. 3. **Altarfragment:**

Schrein: Jugendl. Diakon mit Kelch, Barbara, Afra, Heinrich.

Flügel: Katharina und Petrus (l.); Sebastian und Magdalena (r.).

Inschrift: Anno milleno quingentesimo et insuper quinto huc me fundavit yvo cognomine strigel almanus genere ex memingen imperiali. virginis alminome (?) purificationis marie.

Münzenberger, Der mittelalterl. Schnitzaltar. I., S. 164;

M. Schütte, Der schwäb. Schnitzaltar, mit Text und Bildtafeln. Strassburg 1907.

Igels am Glenner (Lugnetzertal, Graubünden). **Sebastianskirchlein.**

1506. 4. **Marienaltar** — im Chore — barock gefasst, die Flügel als zweites Geschoss über dem Schrein angebracht.



Schreinstatuen: Madonna mit Kind, von zwei Engeln gekrönt, (l.) Sebastian und Johannes der Täufer, (r.) Georg und Rochus.

Flügelreliefs: Katharina und Elisabth, Magdalena und Barbara.

Rückseiten — gemalt: (Mitte) Oelbergszene, darüber Heilige entsprechend den Reliefs.

Unter dem Oelberg befindet sich die Inschrift: Anno milleno quigent. ac insup. 6 / cū spūs almij celebrat ecclesia festum / huc me locavit yuo cnoīe (cognomine) strigel cciuis jam dudum in memingē imperiali.

R. Vischer: Anzeiger f. schweiz. Altert. 1889/91. VI., S. 112. J. R. Rahn „Zur Statistik".

Basel, historisches Museum (bis 1887 Kirche St. Maria, Val Calanca, Graubünden).

1512. 5. **Marienaltar.** Schrein: Statue: Maria mit Kind, von Engeln gekrönt. Reliefs: (l.) Verkündigung und Beschneidung, (r.) Geburt und Anbetung.

Flügel: Reliefs: (l.) Joachim und Anna unter der gold. Pforte und Geburt Mariens; Heimsuchung und Darbringung im Tempel; (r.) Verlobung Mariens und erster Tempelgang; Tod der Jungfrau (in zwei Feldern).

Predella: Reliefs: Christus und die zwölf Apostel. Auf dem Schrein die Reste einer Bekrönung: Kreuzigungsgruppe (Relief) und zwei kleinere und zwei grössere Statuen.

Rückseite: Malerei.

Rankenornament, Engel mit Schriftband und die vier Evangelisten.

Flügel: (l.) Barbara, Katharina, Apollonia, Dorothea; (r.) Martinus, Bernhardus, Nikolaus, Modestus.

Inschrift auf der Schriftrolle:

Post años mille qñgētos. bisseno curēte.
Hoc ops vt cernitur. hijs edibs sacris aptatr
Manu ac industria yuonis cgnoīe strigel.
Insignis opidi meīnge quod cesari subest
Conciuis ac incole. michahelis pñcipis almi
Profesto qui tutor huis machine esse dignetr.

R. Vischer, Anzeiger VI, 113. A. Burckhard, ibidem 1889, S. 201 ff.

Tartsch bei Mals, Vinschgau, Kirche auf dem Bühel.

1514. 6. **Marienaltar** im linken Seitenschiff.

Schreinfiguren: Maria, von Engeln gekrönt, Lucius (l.), Florinus (r.)



Flügelreliefs: Johannes der Täufer (l.), Mutter Anna (r.)

Predella-Reliefs: Christus und die 12 Apostel.

Rückseiten gemalt: (l.) Flügel: der Verkündigungsengel; (r.) Flügel: Maria, die Verkündigung entgegennehmend.

Rechts oben in diesem Bild an einem Band, das aus einer kleinen Schachtel hängt, sieht man das Monogramm „H in G" (Hans Goldschmid) und die Jahreszahl „1514".

Schrein: Christus am Oelberg, darunter die Inschrift: hoc divinum opus de manu mag. yvonis striglis ex memingen productum est anno 1514.

Predella: Schweisstuch Christi von zwei Engeln gehalten.

Erstmalig bekannt geworden und ausgestellt 1893 in Innsbruck (Historische Abteilung der Tiroler Landesausstellung, Katalog Nr. 490).

Jvo Strigel zugeschrieben.

Arvigo, Calancatal, Bez. Moesa, Graubünden, Kirche St. Lorenz.

Ohne Jahr. (ca. 1515.) Ehemals Hochaltar, jetzt **Schrein und Predella.** (Die Flügel verkauft 1869.) Auf einem Mauergesims über dem barocken Hochaltar.

Schreinstatuen: Maria mit Kind, von Engeln gekrönt; Martinus und Anna selbdritt (l.); Johannes der Täufer und Katharina (r.).

Predellareliefs: Christus und die 12 Apostel. Das Werk gehört in die Mitte des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts und ist unter dem sichtlichen Einfluss des Maria-Calanca-Altars (von 1512) des Ivo Strigel entstanden, dessen Eigentümlichkeiten es aufweist, aber nicht erreicht.

J. R. Rahn „Zur Statistik" und Geschichte der bild. Künste in der Schweiz 1876, S. 741 ff., wo erstmalig die Zuweisung an Ivo Strigel gemacht ist.

Claus Strigel um 1500.

München, Frauenkirche.

1500. 1. **Altarwerk,** jetzt zerteilt

a) am Altar der Altöttinger-Bruderschaftskapelle:

Schreinfiguren: Blasius (Stephanus, Laurentius). Predella-Reliefs: Christus und die 12 Apostel. Blügelreliefs (Innenseiten): Thomas, Petrus, Bartholomäus, Jakobus. Flügel-



malerei (Aussenseite): Anna, Agnes, Juliana, Apollonia (l.). Magdal., Margaretha, Anton Eremit., Nikolaus (r.).

b) am Auferstehungsaltar:

Flügelmalerei (Aussenseiten): Hl. Martinus, Hl. Georg. Darunter die Inschrift: Anno partus mille quinquennis et ultra / mense secundo quo agitur Virginis festum / cum Christum in ulnas suscepit Simon iustus / hoc pie collocat Memingae Strigel magister / cognomine quem novit patria tota. Unter der Inschrift je ein Engel.

c) Zwei Tafeln neben dem Eingang zur Sakristei:

a) hl. Achatius, b) hl. Urbanus (Papst). Darunter jedesmal: Magister Claus Strigel de Memmingen fecit 1500.

A. Mayer, Die Domkirche zu U. L. Frauen in München 1868. 302, 309—311.

R. Vischer, Anzeiger VI. S. 120.

Claus Strigel zugeschrieben.

Basel, historisches Museum (früher in Chur).

Um 1500. **Altarfragment:** Zwei Flügel mit angefügten Seitenstücken und die Predella:

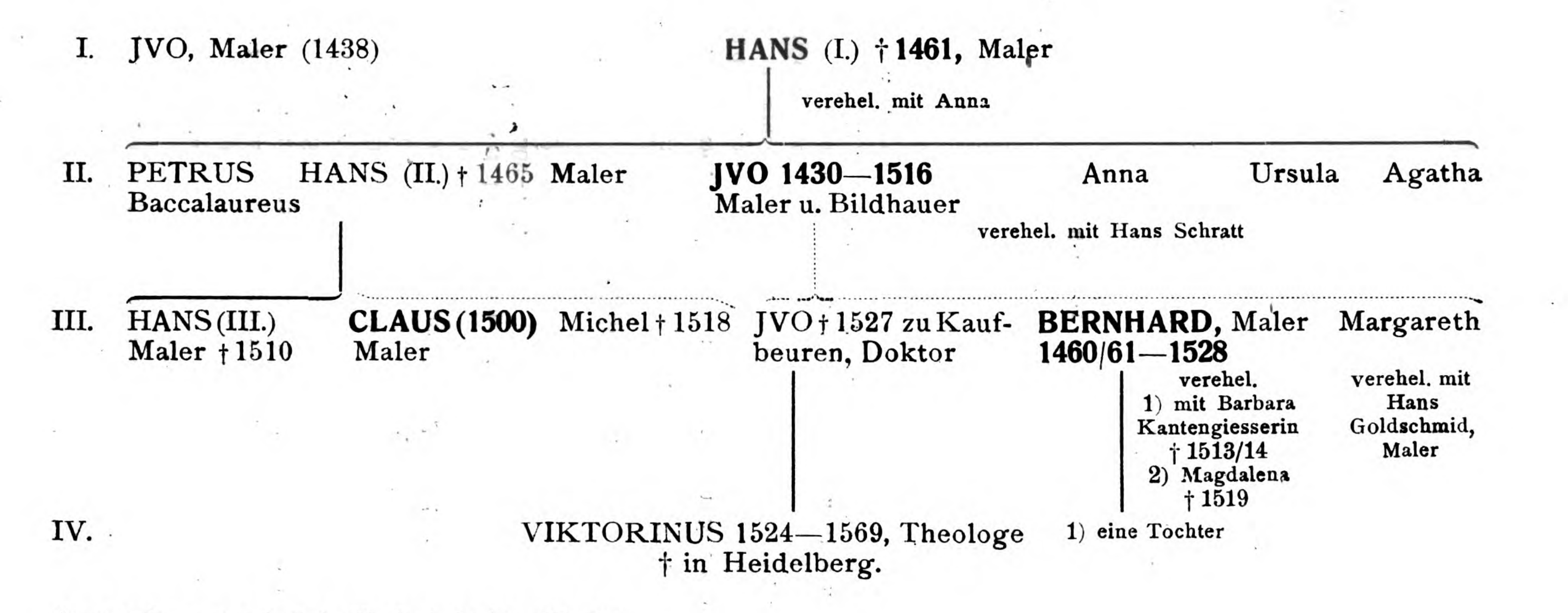
a) Flügel (Vorderseite): Reliefs: Paulus und Stephanus. Malerei: Georg und Michael.

b) Predella-Malerei: Christus und die 12 Apostel.

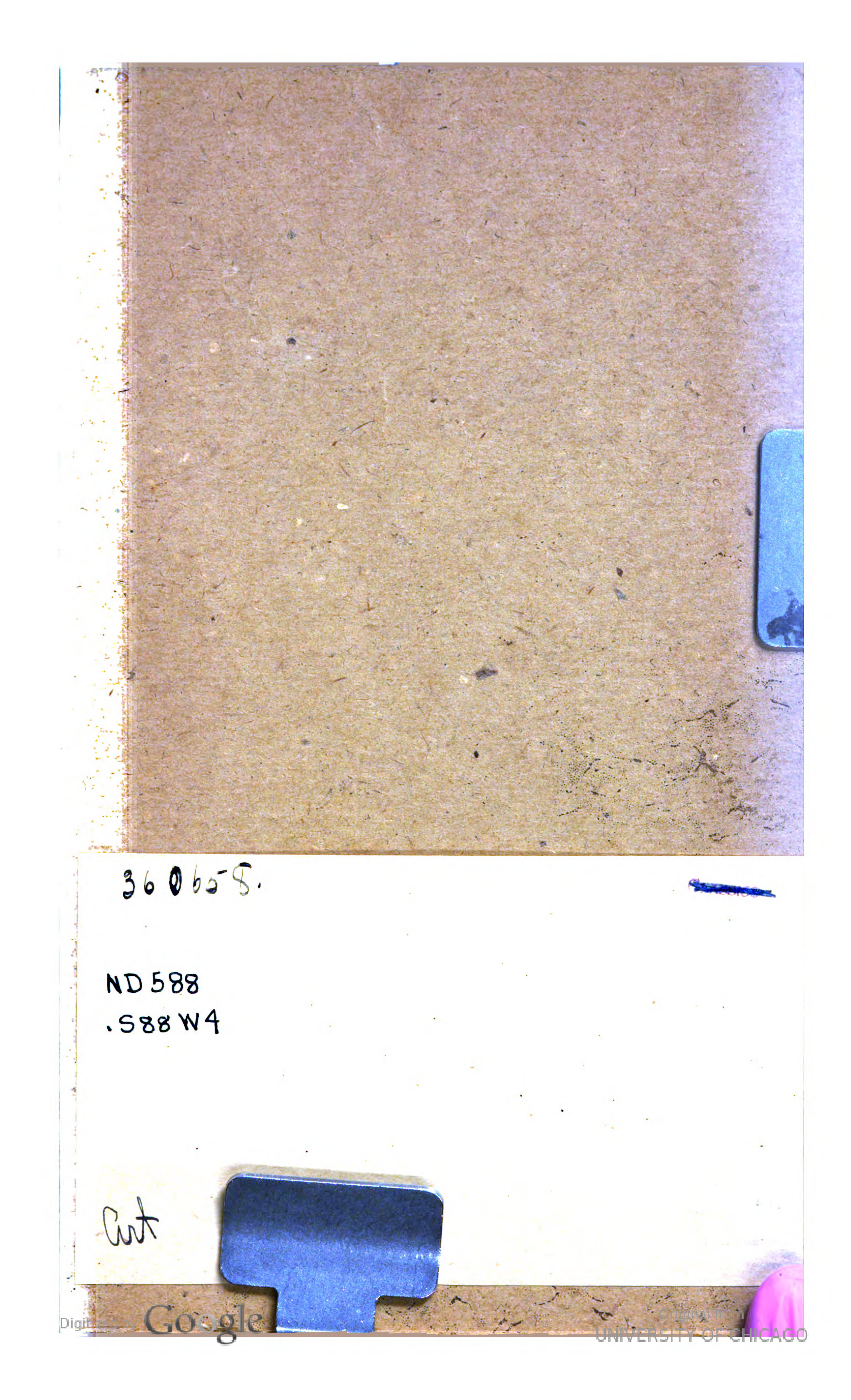
c) Flügelrückseiten: Malerei: Verkündigung, Sebast. u. Christophorus.



Stammbaum der „Strigel“



Anmerkung: vgl. Rob. Vischer. Anzeig. VI. 121.




ND588.S88W4 c.1
malerfamilie der Strigel in der ehem
084 879 897
UNIVERSITY OF CHICAGO